

Digitized by the Internet Archive
in 2015

<https://archive.org/details/dieausstellungvo00kuns>

DIE
AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN
AUS DEM ZEITALTER
FRIEDRICHS DES GROSSEN



von Johann Heinrich

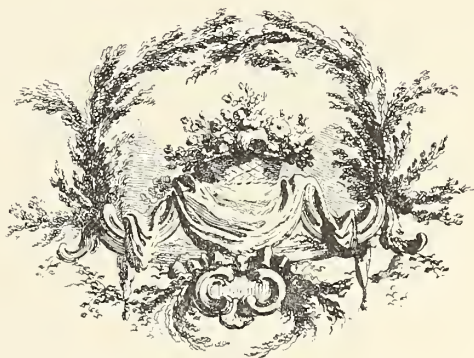
FRIEDRICH DER GROSSE

von Johann Heinrich

von Johann Heinrich

KUNSTGESCHICHTLICHE GESELLSCHAFT IN BERLIN
II. AUSSTELLUNG FRÜHJAHR 1892

DIE
AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN
AUS DEM
ZEITALTER
FRIEDRICHS DES GROSSEN
ZU BERLIN



BERLIN
G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
1893

*Dieses Buch ist
in 100 nummerierten Exemplaren gedruckt.*

No. 30



Die Kunstgeschichtliche Gesellschaft beschloss in ihrer Sitzung vom 30. Oktober 1891 die Veranstaltung einer Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen in Berliner Privatbesitz für das Frühjahr 1892.

Der Vorstand der Gesellschaft wurde beauftragt, sich durch geeignete Kooptation aus den Kreisen der Mitglieder zu ergänzen und dann zum geschäftsführenden Ausschuss zu konstituieren. Wie bei der Ausstellung des Jahres 1890 wurden auch für das diesmalige Unternehmen wieder die Räume der Königlichen Akademie der Künste ins Auge gefasst und von den zuständigen Behörden gütigst bewilligt. Ein Garantiefonds, dessen Höhe auf 12000 Mark bestimmt worden, entstand durch Zeichnungen einzelner Mitglieder der Gesellschaft.

Neben den Kosten für Transport, Versicherung und Bewachung der Kunstwerke, erforderte auch diesmal wieder die würdige Herrichtung der zur Verfügung stehenden Räume nicht unerheblichen Geldaufwand. Der »Lange Saal« der Akademie wurde durch Scheerwände in mehrere Kabinette zerlegt; er, wie der »Lindenkorridor«, erhielten eine Wandbekleidung von lichtgrünem Stoff, dessen Farbenton durch die Rücksicht auf die hier vornehmlich zur Aufstellung gelangenden Porzellane bestimmt wurde; während für den Hauptsaal (Uhrsaal), in dem hauptsächlich Bilder, reichere Möbel und Gold- und Silbergeräte ihren Platz finden sollten, ein dunkelroter Ton gewählt wurde.

Die Einlieferung der Kunstwerke begann am 7. April; am 16., dem Sonnabend vor Ostern, besichtigte Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Auguste Victoria die fertige Ausstellung und vom zweiten Osterfeiertage (18.) an wurde dieselbe dem Publikum eröffnet. Sie blieb offen bis Sonntag, den 12. Juni. Das Verzeichnis der ausgestellten Stücke wies am Schlusse 1425 Nummern auf, zu denen noch die reiche Porzellan-Sammlung des Herrn Lüders als Ganzes kam. Beteiligt waren im Ganzen 116 Aussteller. Der Gesamtwert der ausgestellten Objekte belief sich auf 1 025 525 Mark Feuerkassenwert; doch ist in dieser Summe der gesamte reiche Besitzstand der Herren Lüders, von Parpart und Saloschin nicht einbegriffen.

Die Kunstgeschichtliche Gesellschaft hat ihr Unternehmen in der glücklichen Weise, wie es geschehen, lediglich dank dem selbstverleugnenden

und liebenswürdigen Entgegenkommen, sowie dem Verständnis durchführen können, welches sie in Berliner Sammlerkreisen allseitig gefunden. Diese Teilnahme fand unter Anderem auch darin ihren Ausdruck, dass bis zum Schluss der Ausstellung immer noch wertvolle und wichtige Objekte angemeldet wurden, deren Existenz der Aufmerksamkeit des Ausschusses entgangen war. Die Gesellschaft benutzt deshalb die Gelegenheit dieser Erinnerungsschrift, um jedem einzelnen der gütigen Förderer ihres Unternehmens an dieser Stelle noch einmal ihren Dank öffentlich darzubringen.

Zu dieser Leistungsfreudigkeit aller aktiv an der Ausstellung Beteiligten stand die Aufnahmefähigkeit des Publikums — wenn man sie aus der Besucherzahl ermessen darf — nicht im Einklang. Die Ausstellung war während einer Dauer von 56 Tagen im Durchschnitt täglich nur von 142 zahlenden Personen besucht; ein Beweis, dass es noch fortgesetzter Erziehung unseres Publikums bedarf, damit sich das Verständnis für den intimen Reiz älterer Kunstwerke in weiteren Kreisen erschliesse. Dafür auch in Zukunft nach besten Kräften mitzuwirken, betrachtet die Kunstgeschichtliche Gesellschaft als eine ihrer Aufgaben.

R. D.



VERZEICHNIS DER AUSSTELLER

Seine Majestät der Kaiser und König.
Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Auguste Victoria.
Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich.
Königliche Akademie der Künste.
Königliche Akademie der Wissenschaften.
Königliches Kammergericht.
Magistrat der Stadt Berlin.

Herr Kommerzienrat Eduard Arnhold.
Frau Gräfin von Arnim-Zichow.
Herr Barthold Arons.
Herr Professor Carl Becker.
Herr Adolf von Beckerath.
Herr Graf von Borcke-Stargerdt, Schloss-
hauptmann.
Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Wilhelm
Bode.
Herr Julius Bodenstein.
Fräulein Lucy du Bois-Reymond.
Herr Graf von Brühl.
Frau Baronin von Dallwitz-Tornow.
Herr J. van Dam.
Herr Dr. Ludwig Darmstaedter.
Herr Geheimer Legationsrat Dr. W. von
Dirksen.
Herr Graf Gerhard von Dönhoff, Vice-
Ober - Schlosshauptmann, Kammer-
herr und Hofmarschall.
Herr Geheimer Regierungsrat Robert
Dohme sen.
Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Robert
Dohme.
Herr A. Dorgerloh - Commusin.
Frau Fritz Friedländer.
Herr Rudolph Goldschmidt.
Herr Louis Gottschalk.
Herr Premier-Leutnant von Grävenitz.

Herr General-Leutnant Graf Günther von
der Gröben.
Herr J. Grünfeld.
Herr Gustav Güterbock.
Herr Arthur Gwinner.
Herr Premier-Leutnant Graf C. von Hacke.
Herr Oscar Hainauer.
Herr Dr. Fritz Harck.
Herr Oscar Heese.
Herr Graf Henckel von Donnersmarck.
Herr Sebastian Hensel.
Herr Hermann Herz.
Herr Karl von der Heydt.
Herr Hermann Hirschwald.
Herr Hauptmann M. Höhne.
Frau B. Hoguet.
Herr Carl Hollitscher.
Herr Oscar Huldshinsky.
Frau Oberst-Leutnant Dr. Jähns.
Herr Geheimer Regierungsrat Prof. Dr.
Richard von Kaufmann.
Herr L. Kappel.
Herr Prof. Ludwig Knaus.
Herr Baron J. von Kosciol-Koscielski.
Herr Geheimer Regierungsrat Prof. Dr.
H. Landolt.
Herr Rudolph Lepke.
Herr Prof. Dr. Julius Lessing.
Herr Gustav Lewy.

- | | |
|---|---|
| Herr Hof-Antiquar J. A. Lewy. | Seine Durchlaucht der Fürst Ferdinand Radziwill. |
| Herr Moritz Lewy. | Herr Adolph vom Rath. |
| Herr Martin Liebermann. | Herr Dr. Georg Reichenheim. |
| Herr Max Liebermann. | Frau Baronin von Rosenberg. |
| Herr Geheimer Medizinalrat Prof. Dr. Oscar Liebreich. | Frau Marie Rosenfeld. |
| Herr Rittmeister Lincke. | Seine Durchlaucht der Herzog zu Sagan und Valencay. |
| Herr Geheimer Regierungsrat Dr. Friedrich Lippmann. | Seine Durchlaucht der Prinz Eduard zu Salm-Horstmar. |
| Herr Freiherr H. von Loën I. | Herr James Saloschin. |
| Herr Premier-Leutnant Freiherr von Loën II. | Herr Regierungsrat Dr. Karl Sarre. |
| Herr Dr. Valerian von Loga. | Herr Julius Schiff. |
| Frau Gräfin C. von Lottum. | Herr W. Schlieben. |
| Herr Oberst H. von Lüdemann. | Frau Gräfin S. von Schlippenbach. |
| Herr Geh. Ober-Regierungsrat K. Lüders. | Herr Geheimer Seehandlungsrat A. Schöller. |
| Herr Rittmeister Freiherr H. von Mecklenburg. | Herr Max Schulte. |
| Herr Franz von Mendelssohn. | Seine Excellenz Graf P. von Schuwaloff, Kaiserlich Russischer Botschafter. |
| Herr Prof. Paul Meyerheim. | Seine Excellenz Graf G. von Seckendorff, Ober-Hofmeister Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich. |
| Herr Julius Model. | Herr Dr. Paul Seidel. |
| Herr Wirklicher Legationsrat und Kammerherr Dr. Ottomar von Mohl. | Herr James Simon. |
| Herr Premier-Leutnant G. von Neumann-Cosel. | Herr Kommissionsrat August Spatzier. |
| Herr von Parpart. | Herr Adolph Thiem. |
| Frau Stadtgerichtsrat Anna Parthey. | Herr Konsul H. Wallich. |
| Frau Veronika Parthey. | Herr Kammerherr E. von Wedell. |
| Frau M. von Pelet-Narbonne. | Frau von Wedell-Malchow. |
| Herr Dagobert Pergamenter. | Frau Geheime Ober-Regierungsrat Dr. Wehrenpffennig. |
| Frau Kommerzienrat Phaland. | Herr Dr. Franz Weinitz. |
| Herr Eugen Possart. | Herr Valentin Weisbach. |
| Herr Wirklicher Legationsrat Graf F. von Pourtalès. | Herr Josef Werminghoff. |
| Frau Geheime Kommerzienrat Pringsheim. | Herr Prof. Fritz Werner. |
| Frau Gräfin Adly von Pückler. | Frau Winckelmann. |
| Seine Durchlaucht der Fürst von Radolin. | Herr Max Wollmann. |
| | Herr Generalkonsul Arthur Zwicker. |



I

EINLEITUNG

VON

WILHELM BODE

Die Kunstgeschichtliche Gesellschaft von Berlin sieht eine ihrer vornehmsten Aufgaben darin die Schätze älterer Kunst in Berliner Privatbesitz durch öffentliche Ausstellung den weitesten Kreisen des Publikums bekannt zu machen. Einer



Friedrich der Große. Bronze-Statuette von Bardou.
Besitzer Herr Oscar Hainauer.

ersten Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst im Frühjahr 1890 hat sie nach zwei Jahren eine Rokoko-Ausstellung folgen lassen, die in denselben Räumen wie jene, in den Sälen der Königlichen Akademie, ihren Platz fand. Auf die Schaustellung der Kunstepoche unter dem Großen Kurfürsten, die bei den engen Beziehungen des Herrschers zu den Niederlanden einen stark niederländischen

Charakter trug, haben wir die Zeit der Blüte der Kunst in Berlin unter Friedrich dem Großen folgen lassen. Wenn aus der ersten Zeit nur noch Schloss, Zeughaus und Schlüters Monument als glänzende Zeugnisse der Kunstpflege des großen Fürsten geblieben sind, so hat Alt-Berlin, das freilich täglich mehr den rücksichtslosen Anforderungen der Großstadt weichen muss, einen vollständigen Rokoko-Charakter. Die erste große Ausstellung, welche hier in Berlin von »Gemälden älterer Meister in Berliner Privatbesitz« zu Ehren der Silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares 1883 veranstaltet wurde, hatte daher, dank vor Allem den reichen Beiträgen aus den königlichen Schlössern, vorwiegend den Charakter einer Rokoko-Ausstellung. An Werken eines Watteau, Lancret, Pater, Chardin und anderer Meister der französischen Malerei des vorigen Jahrhunderts brachte dieselbe eine solche Fülle meist hervorragender Werke, wie man sie selbst in Paris bei einer gleichen Gelegenheit wohl nie vereinigt gesehen hat. Bei dieser zweiten, neun Jahre später veranstalteten Ausstellung mussten wir, um nicht das damals Gezeigte von Neuem vorzuführen, neue Gesichtspunkte herausuchen: während jene erste Ausstellung die große Kunst des vorigen Jahrhunderts vergegenwärtigte, bei der die Kleinkunst nur zur Ausstattung einige gute Stücke beigetragen hatte, war in dieser neuen Ausstellung gerade die Kleinkunst des Rokoko der Mittelpunkt, dem die Werke der Malerei und Plastik mehr als dekorativer Hintergrund dienten. Dadurch verlor dieselbe gegenüber jener ersten Ausstellung keineswegs an Bedeutung und Interesse, da die Kleinkunst gerade in der so eminent dekorativen Kunst des vorigen Jahrhunderts eine ganz hervorragende Rolle spielt und die Großkunst fast mehr beeinflusst hat, als sie ihrerseits von dieser abhängig war.

Die wichtigeren Abteilungen der Ausstellung werden in den folgenden Abhandlungen eine besondere Würdigung finden. Eine Reihe von Gegenständen, die sich diesen Abteilungen nicht einfügten, oder die sich zu einer abgeschlossenen Besprechung weniger eigneten, möge vorweg hier kurz erwähnt werden. Sie verdienen dies um so mehr, als verschiedene der hervorragendsten Stücke der Ausstellung sich darunter befanden.

Die *Gemälde* boten, im Gegensatz gegen die Ausstellung von 1883, vorwiegend ein gegenständliches Interesse: sie führten uns Friedrich den Großen mit seiner Umgebung in den zahlreichen Bildnissen vor, die namentlich von Friedrichs Lieblingsmaler *Antoine Pesne* herrühren. Diesem Kreise, der in der Abhandlung von Paul Seidel eine ausführliche Würdigung erfahren hat, schloss sich eine kleinere Zahl von Bildnissen aus dem Bürgertum der Friedericianischen Zeit an, meist von der Hand des schlichten, tüchtigen Darstellers des wohlhabenden Bürgers von Nord-Deutschland, *Anton Graff*: Graffs Selbstporträt, das Porträt Ramlers und Nicolai's nebst seiner Gattin (sämtlich im Besitz der Familie Parthey), das Porträt des Herrn v. Mecheln (im Besitz der Akademie der Künste) und das eines Fürsten von Hohenlohe (Besitzer: Herr von Neumann). Von dem bekannten Topographen Berlins hatte Frau Parthey auch ein genrehaft ansprechendes Familienbild, von der Hand der *Therbusch* ausgestellt. Unter den übrigen Bildnissen verdient des Künstlers und des Dargestellten wegen eine Erwähnung das Pastellporträt des bekannten französischen Malers am Dresdener Hofe Louis de Silvestre von *Raphael Mengs* (Besitzer Herr Rud. Gold-



Anna Dorothea Therbusch

FRIEDRICH NIKOLAI UND SEINE FAMILIE

1. m. Besitz der Frau Anna E. m. 341

schmidt). Von den Porträts, deren Urheber unbekannt sind, besaßen ein gewisses historisches Interesse einige Bildnisse Friedrichs des Großen, vor Allem das bekannte Bild, das den König grüßend darstellt (Aussteller Herr Generalkonsul Zwicker); einen größeren künstlerischen Wert hatten zwei Frauenporträts aus dem Besitz der Frau Pringsheim und des Herrn Freiherrn von Loën, von denen das letztere, wohl das Werk eines deutschen Hofmalers aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die Anmut der Dargestellten, einer Prinzessin von Anhalt, vorzüglich zum Ausdruck brachte.

Von tüchtigen französischen Bildnismalern war *J. B. Greuze* durch ein Paar ansprechende Mädchenbildnisse (im Besitz der Herren Karl von der Heydt und Barthold Arons), *Le Prince* durch das Porträt einer polnischen Gräfin vom Jahre 1769 (Aussteller Herr Jul. Model), *Nattier* durch das Pastellbild einer jungen Frau (Aussteller Herr Arnhold) und zwei kleine genreartige Bildnisse von Nichten Mazarins aus dem Besitz des Herzogs zu Sagan vertreten. Fürst Ferdinand Radziwill hatte ein Damenbildnis von *Mme. Vigée-Lebrun* und zwei dem Pesne nahestehende aber überlegene Frauenbildnisse ausgestellt, sämtlich Mitglieder der Familie darstellend.

Die letzte Blüte venezianischer Malerei, der gleichzeitigen französischen Malerei an künstlerischem Wert noch überlegen, war in einer kleinen Gruppe von Bildern vereinigt, die alle hervorragenden Meister aufzuweisen hatte. Vor Allen ein großes, durch feine farbige Wirkung und reiche, keck und breit behandelte Staffage ausgezeichnetes Werk des *Antonio Canale*, die Ansicht des Markusplatzes, im Besitz von Herrn V. Weisbach, der auch eine große dekorative Landschaft *Zuccherelli's* ausgestellt hat. Dann vier kleine geistreiche venezianische Veduten von *Guardi* (Aussteller Herr Ad. Thiem), ein hl. Rochus von *G. B. Tiepolo* (Aussteller Herr Dr. Harck) und zwei charakteristische Ansichten aus Pirna von *B. Bellotto* (Aussteller Herr Geheimrat Lippmann); letztere einer Folge angehörend, von der sich zwei Bilder in der Berliner Galerie, zwei andere in der Liechtenstein-Galerie in Wien befinden.

Die *Skulptur* unter König Friedrich war noch ausschließlicher als die Malerei eine französische Kunst; sie konnte in der Ausstellung, bei der Schwierigkeit und Gefahr des Transports der großen Marmorfiguren und Gruppen, welche die Potsdamer Schlösser schmückten, nur in einigen kleineren Stücken vertreten sein. Die ganze Gruppe dieser Künstler wird hier ausführlich durch Paul Seidel behandelt werden. Bedeutender als diese wenigen Marmorstatuetten und Büsten, die vom königlichen Besitz nach dieser Richtung einen sehr ungenügenden Begriff gaben, waren einige Stücke aus Privatbesitz. Von *Bardou* eine bezeichnete Reiterstatuette in Bronze von Friedrich dem Großen (Aussteller Herr O. Hainauer, abgeb. S. 13), von der aus den Schlössern ein vergoldetes Exemplar dargeliehen war; von *Allegrain* eine kleinere Wiederholung seiner Badenden im Louvre (Aussteller Herr V. Weisbach); von *Houdon*, dessen köstliche Thonbüsten der Comtesse de Sabran und ihres Gatten, des Chevaliers de Boufflers, im Neuen Palais leider fehlten, ein Paar charakteristische Porträts Voltaires (in Marmor, Besitz der Akademie der Wissenschaften) und des Prinzen Heinrich, letztere in Bronze (im Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich). Von dem Reiz der französischen Kleinplastik dieser Zeit gaben zwei Arbeiten aus der Sammlung Weisbach den vorteilhaftesten Begriff: eine kleine Thongruppe von Kindern, die mit

einem Ziegenbock spielen, von *Clodion* oder einem ihm verwandten Meister; und das sitzende Marmorfigürchen eines badenden Mädchens von *Falconet*, das die Eleganz und Meisterschaft dieses Künstlers in der Wiedergabe des nackten Frauenkörpers in vollem Maße aufweist (Abb. Tafel III). Als gute Beispiele der der großen Plastik sich unmittelbar anschließenden Kleinplastik seien die beiden trefflichen großen Wachsreliefs Ludwigs XIV und seines Sohnes von *Dubuc* (Aussteller Herr James Simon), und die kleine Elfenbeinbüste von dem am Berliner Hofe beschäftigten *Joh. Lück* (Aussteller Herr M. Liebermann) genannt. Ein kleines bezeichnetes Thonrelief von Lück aus dem Besitz des Herrn Professor J. Lessing, einen Bildhauer in seinem Atelier vorstellend, dürfte ein Selbstporträt des Künstlers sein.

Unter den Werken der Kleinkunst nahm das *Porzellan* den breitesten Raum ein; gewiss mit Recht, da das Porzellan seit der Zeit Friedrichs bis auf den heutigen Tag in der Berliner Industrie eine führende Rolle gespielt hat, und das Sammeln von altem Porzellan in Berlin daher besonders bevorzugt gewesen ist. Dem Meißener Porzellan, dem Berliner- und dem Sèvres-Porzellan sind im Folgenden besondere Besprechungen gewidmet worden. Es fehlte aber auch von den kleineren Fabriken kaum eine: von Frankenthal, Höchst, Fulda, Wien, Ludwigsburg, Nymphenburg, Fürstenberg, Ansbach waren meist verschiedene und zum Teil sehr feine Stücke ausgestellt, von denen einige auch in den Tafeln abgebildet sind. Ebenso waren die ausländischen Fabriken wie Capo di Monte, Buen Retiro, Zürich, Venedig, Haag und einige englische Fabriken vertreten, denen sich die gewählte Sammlung von Wedgewood im Besitz des Herrn Dr. Darmstädter anschloss.

Der deutschen *Glasfabrikation* war in der Ausstellung ein Schrank mit schön geschliffenen Stücken der böhmischen und schlesischen Fabriken gewidmet, zumeist aus den Sammlungen der Herren Geheimrat Schölller, C. Hollitscher und Hauptmann Höhne stammend. Verschiedene dieser Gläser hatten ein besonderes Interesse durch die Darstellungen auf denselben: ein großer Glaspokal zeigte die Belagerung von Breslau (Aussteller Herr C. Huldshinsky); ein anderer hatte eine Darstellung, die sich auf die Teilung Polens bezieht (Aussteller Herr Graf von der Gröben); Herr Generalkonsul Zwicker hatte einen Pokal mit dem Porträt David Splittgerbers, Leutnant von Grävenitz einen solchen mit dem Bildnis Georgs II von England und Herr O. Heese einen Hochzeitspokal der Familie Heese von 1740 ausgestellt.

Bei der Bedeutung, welche die *Miniaturmalerei* im vorigen Jahrhundert gewann, ist es begreiflich, dass die Miniaturen, namentlich Miniaturbildnisse in reicher Zahl vertreten waren. Sie würden hier eine besondere Behandlung erfahren haben, wären sie nicht mit ganz wenigen Ausnahmen ohne Künstlernamen und daher nicht näher auf ihre Verfertiger zu bestimmen gewesen. Diese Seltenheit von Bezeichnungen lässt es wünschenswert erscheinen, hier wenigstens Einiges, was die Ausstellung in dieser Beziehung bot, hervorzuheben.

Zu Ende des XVII Jahrhunderts, also eigentlich vor der uns hier interessierenden Periode, waren die Brüder Pierre und Ami Huault aus Genf in Berlin thätig. Von Pierre rührte ein kleines Emailporträt einer Dame aus dem Besitz des Herrn von Parpart her, bezeichnet: »P. Huault primus natus pinxit Berlinae 1694«. Der Künstler



BADENDES MÄDCHEN

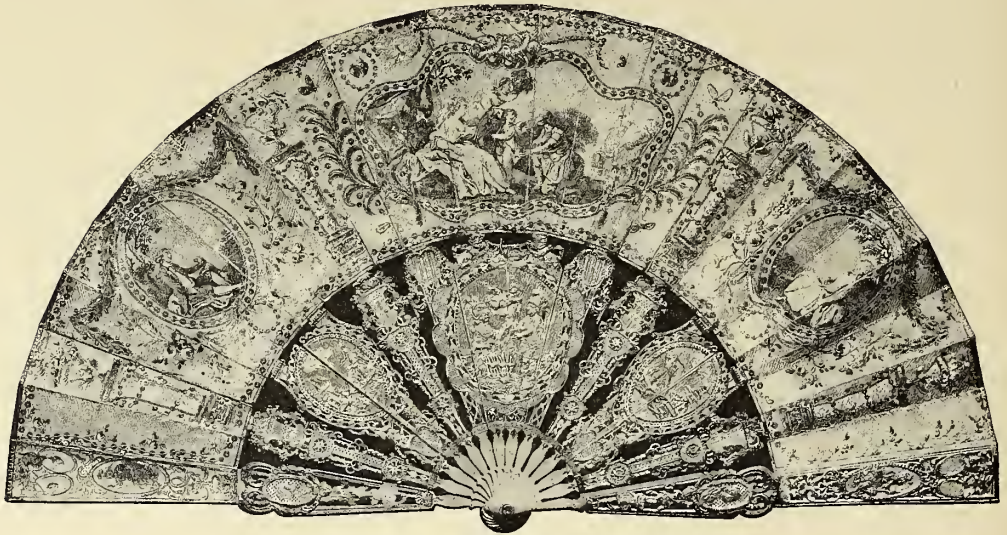
MARMORSTATUETTE VON FALCONET

BESITZER: HERR V. WEISBACH

zeigt sich hier als würdiger Landsmann der berühmten Petitots. Von den Berliner Miniaturmalern des XVIII Jahrhunderts war der Schüler Rode's Johann Christoph Frisch durch ein auf Papier gemaltes Brustbild des Obersten Quintus Icilius vertreten, der tüchtigere Nathanael Diemar (1735—1785) durch das Porträt der Gattin des Theologen Samuel Nicolai (Besitzer Frau Parthey; abgebildet Tafel XII, 2). Diese letztere Miniatur erweckt eine gute Vorstellung von dem, was zu jener Zeit in Berlin auf diesem Gebiete geleistet werden konnte. Von Diemar rührt vielleicht auch ein mit dem Monogramm ND bezeichnetes Frauenbildnis auf Elfenbein aus dem Besitz des Herrn M. Liebermann her. Auf Grund alter Familientradition wurde den Chodowiecki's ein Porträt Friedrichs des Großen (Besitzer Fräulein L. du Bois-Reymond) und ein kleines männliches Brustbild (Besitzer Frau Professor C. Becker) zugeschrieben. Es muss dahingestellt bleiben, ob diese, künstlerisch hinter der Arbeit Diemars weit zurückstehende Stücke, von Daniel Chodowiecki oder seinem ganz besonders als Miniaturmaler thätigen Bruder Gottfried herrühren. An ein Glied einer Berliner Künstlerfamilie ist vielleicht auch bei dem »Gerike« bezeichneten Bildnis eines jungen Mannes (Besitzer Herr M. Liebermann) zu denken — allerdings nicht an den bekannten Hofmaler Samuel Theodor Gerike, da dieser bereits 1730 starb, die Miniatur aber, auf der Gellerts Werke angebracht sind, zum mindesten 20 Jahre später entstand. Der Maler Baron Haller von Hallerstein hielt sich um die Wende des XVIII Jahrhunderts in Norddeutschland, in Dresden und Berlin, wo er die königliche Familie porträtierte, auf. Vielleicht entstand bei dieser Gelegenheit auch das Porträt eines Mitgliedes der Familie Hacke (Besitzer Herr Graf Hacke), welches auf der Ausstellung seine Bezeichnung trug. — Von Nichtdeutschen Künstlern ist hervorzuheben: Ein vorzügliches männliches Brustbild, vermutlich Chateaubriand darstellend, von Guisepe Longhi (Besitzer Herr Rud. Goldschmidt); zwei weibliche Köpfe von den Pariser Emailleuren Charlier und Dumont (Besitzer Frau Gräfin Lottum und Herr von Parpart); ein Bildnis Friedrichs des Großen auf Porzellan von dem Porträtisten berühmter Männer Jean-Baptiste Weyler (Besitzer Herr R. Lepke). Einem anderen bekannten Pariser Künstler, dem Ch.-G. Klingstedt wurde eine gute, in der dem Künstler eigentümlichen Tuschmanier ausgeführte Miniatur, eine junge Dame in Halbfigur darstellend, (Besitzer Herr O. Hainauer) zugeschrieben. Mehrere Bildnisse trugen auf der Rückseite alte Bezeichnungen; so: »G. Borbett« auf einem Emailporträt eines Künstlers (Besitzer Herr von Parpart), »peint par E. H. Abel 1763« auf einem Kinderporträt aus dem Besitz des Herrn J. Simon, »Kaiser Karl VI peint à Strafsburg par Phil. Jac. Louthembourg 1755« (Besitzer Frau Rosenfeld). Zum Schlusse seien die Monogramme »J. V.« auf zwei Miniaturen, die Ludwig XV und Maria Lescynska darstellen sollen (Besitzer Herr M. Liebermann), »M. H.« auf dem Brustbild eines älteren Offiziers (Besitzer Frau Rosenfeld), die Bezeichnung »Annette P.« auf einem Porträt der Maria Antoinette in Halbfigur (Besitzer Frau Gräfin Lottum) hervorgehoben.

Eine Auswahl der besonders zur Wiedergabe geeigneten Miniaturen ist auf einer Lichtdrucktafel vereinigt. Unter den Ausstellern sind aufser den bereits Erwähnten besonders zu nennen: Frau Geheimrat Schöllner, Frau Baronin von Dallwitz, Frau von Wedell-Malchow, Herr O. Huldschinsky, Freiherr von Loën, Frau von Koscielska, Frau J. Schiff, Herr Dr. Darmstaedter.

Zum dekorativen Schmuck waren neben den Möbeln die *Gobelins* und die *Fächer* verwendet, da sie nicht zahlreich genug vertreten waren, um sich zu Sonderausstellungen zu eignen. Die Gobelins bildeten den Wandschmuck der verschiedenen Räume, und die Fächer waren innerhalb der einzelnen Schränke als dekorativer Hintergrund für die Bijoux, Dosen, Porzellane u. s. w. verwendet. Unter beiden befand sich eine Anzahl sehr guter und selbst ausgezeichneter Stücke. Unter den Gobelins namentlich sechs der prächtigen nach Coypels Entwürfen gezeichnete Darstellungen aus dem Leben des Don Quixote, sechs der seltenen Savonnerie-teppiche mit Darstellungen aus der Tierfabel, sowie drei Fürstenbildnisse, sämtlich aus kaiserlichem Besitz; von Graf Brühl geliehen: zwölf große landschaftliche Kompositionen.



Fächer.
Besitzer: Frau Fritz Friedländer.

Unter den Fächern gehörten zu den schönsten ein Paar von Frau Fritz Friedländer ausgestellte französische Fächer, von denen der eine oben abgebildet ist. Auch die von Gräfin Guido Henckel, Frau von Koscielska, Herrn Martin Liebermann, Herrn von Parpart, Frau Pringsheim, Frau Hermann Herz, Frau O. Hainauer, Gräfin Schlippenbach, Frau Wallich und Frau Huldschinsky ausgestellte Fächer kamen dem hier abgebildeten Stücke mehr oder weniger nahe.

II

FRIEDRICH DER GROSSE
ALS SAMMLER VON GEMÄLDEN
UND SKULPTUREN

VON

PAUL SEIDEL



Vase aus Marmor und vergoldeter Bronze.
Schloss Berlin.

Wenn auch die Ausstellung ein leidliches Bild der Thätigkeit Friedrichs des Großen als Sammler von Kunstgegenständen seiner Zeit bot, so kam doch das Gesamtbild seiner Stellung zu den bildenden Künsten, in Rücksicht auf den beschränkten Raum und andere Schwierigkeiten, nur in unvollkommener Weise auf der Ausstellung zum Ausdruck. Auf dem Gebiet der Malerei freilich wurde dem Kunstfreunde durch die Vorführung einer großen Anzahl von Werken Antoine Pesne's, des hervorragendsten Malers Berlins im XVIII Jahrhundert, eine Überraschung bereitet, denn es war bisher noch nicht möglich gewesen, einen Überblick über die Thätigkeit dieses Künstlers zu gewinnen.

Die Menge von Bildern Pesne's gewährte der Ausstellung einen eigenen Charakter, war aber auch für den mit dem königlichen Kunstbesitz weniger Vertrauten geeignet, eine falsche Vorstellung von dem zu erzeugen, was die königlichen Schlösser an hervorragenden Gemälden des XVIII Jahrhunderts besitzen. Die große Menge von Bildern Watteau's, Lancrets, Paters, Chardins, Bouchers u. a. m. in den königlichen Schlössern fehlte ganz; es waren Watteau und Antoine Coypel nur durch je ein, Lancret durch zwei Bilder vertreten.

Die Gruppe von Gemälden Watteau's und seiner Schüler ist in der Ausstellung des Jahres 1883 dem Publikum fast vollständig vorgeführt und von Robert Dohme im Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen (Band IV) eingehend besprochen worden, so dass dieses Mal von ihrer Ausstellung abgesehen werden konnte, obwohl der größte Teil dieser Bilder seitdem durch A. Hauser mit großem Erfolg restauriert worden ist. Zu diesen restaurierten Bildern gehört auch das »Konzert« Watteau's auf der Ausstellung, das sich nach Entfernung

der Übermalungen als ein bedeutend besseres und besser erhaltenes Bild herausstellte, als man vorher erwarten konnte. Zu erwähnen ist ferner noch, dass die bisher für ein Jugendbild Watteau's gehaltene kleine Landschaft (Abbildung Jahrbuch Bd. IV) unzweifelhaft ein Bild Paters ist, das er mit vermehrter Staffage in einem Bild in Sanssouci, »Soldaten vor einem Wirtshaus«, fast genau wiederholt hat. Auch die Frau mit dem Säugling auf dem Karren und der Schimmel finden sich auf diesem Bilde wieder. Dagegen konnte ein bisher für Pater gehaltenes Bild im Neuen Palais, »Tanzende Gesellschaft in einer Gartenhalle«, als schönes Bild Watteau's festgestellt werden.

Erneute Nachforschungen über die Art der Erwerbung dieser Bilder durch Friedrich den Großen haben wenig Positives zu Tage gefördert, da die Bezeichnung der Bilder in der Korrespondenz des Königs mit seinem Gesandten Graf Rothenburg in Paris und seinen sonstigen Agenten selten so präzise ist, dass danach die Gemälde heute festgestellt werden können. Wir lernen nur aus dieser Korrespondenz, dass Friedrich ganz besonders Bilder Watteau's und namentlich solche von außergewöhnlicher Größe zu erwerben trachtet. Diesem Umstande verdanken wir wahrscheinlich die Erwerbung der großen Bilder, wie »Einschiffung zur Liebesinsel« und das »Firmenschild des Gersaint«, während allerdings einige andere besonders große Bilder, angeblich von Watteau, Fälschungen sind, die vielleicht für den König extra hergestellt wurden. Welchen Wert schon damals dem Firmenschild des Gersaint, das bekanntlich schon seit dem vorigen Jahrhundert in zwei Stücke geteilt ist, beigelegt wurde, beweist der Bericht des Marquis d'Argens an den König vom 19. Oktober 1760 über die Zerstörungen der Österreicher in Charlottenburg . . »Vous savez déjà sans doute, Sire, que l'on n'a pas causé le moindre dégât à Potsdam, ni à Sanssouci. Quant à Charlottenbourg, on a pillé les tapisseries et les tableaux, mais par un cas singulier, on a laissé les *trois plus beaux* les *deux enseignes de Watteau* et le portrait de cette femme que Pesne a peint à Venise.«¹⁾ Von dieser Plünderung rühren aber vielleicht die Beschädigungen dieser Bilder her, die sich bei der im vorigen Jahre vollzogenen Restaurierung herausstellten. Der obere Teil der Leinwand zeigt nämlich eine ganze Reihe parallel von oben nach unten gehender Risse oder Schnitte, die durch rohe Säbelhiebe erzeugt sein könnten. Der Bericht des Kastellans (vgl. Anm. 1) sagt, dass das eine dieser beiden Bilder, die in der Konzert-Kammer des Königs hingen, durch Säbelhiebe verletzt sei, aber repariert werden könne. Andererseits ist ja auch nicht unmöglich, dass bereits früher eine schwere Verletzung des ursprünglich einheitlichen Bildes, die Zerlegung in die jetzigen beiden Bilder veranlasst hat. Aus dem Stiche von Aveline und aus einer Kopie des einheitlichen Bildes von Pater, die sich in der Sammlung Secrétan befand, geht ferner hervor, dass vom oberen Teil der Bilder ein über einen Fuß breites Stück abgeschnitten sein muss, was ebenfalls mit den erwähnten Verletzungen zusammenhängen kann.

¹⁾ Mit diesem Bilde Pesne's ist das Bildnis der Sängerin oder Tänzerin la Trompetina in Charlottenburg gemeint, wie aus dem Berichte des damaligen Kastellans von Charlottenburg Daun (Akten des Königlichen Oberhofmarschallamtes) hervorgeht. Das ziemlich verkommene Bild wird augenblicklich von Herrn Hauser restauriert und beansprucht ein besonderes Interesse dadurch, dass es bis jetzt das einzige erhaltene Bild ist, das Pesne nachweisbar vor seiner Übersiedelung nach Berlin gemalt hat.

Aus den Erwerbungen von Gemälden Watteau's durch Rothenburg ist noch hervorzuheben, dass er den für zwei Pendants geforderten Preis von 8000 livres, in Übereinstimmung mit dem König, für »exorbitant« hielt. Am 4. Mai 1744 meldet er aber den Ankauf eines der schönsten Bilder Watteau's von besonderer Größe, zu dem billigen Preise von 1400 livres, dessen Stich er gleichzeitig mitschickt. Die übrigen Erwähnungen von Bildern Watteau's bieten noch weniger Anhaltspunkte als die erwähnten Angaben.

Etwas glücklicher sind wir in dieser Beziehung in Bezug auf die Erwerbung einiger Bilder Lancrets durch den König. Auf der Ausstellung befanden sich zwei Hauptbilder dieses Künstlers: »das Moulinet« und »der Tanz im Gartenpavillon«, über deren Ankauf Rothenburg am 30. März 1744 berichtet, dass derselbe ihm für 3000 livres geglückt sei, während der frühere Besitzer, der Prinz Carignan, dem Künstler selber 10 000 livres hätte dafür zahlen müssen. Auch Mariette bezeichnet diese beiden Bilder als die Hauptwerke des Künstlers, doch nennt er Julienne als ersten Besitzer: »Il y a bien vingt-quatre ans qu'il (Lancret) débuta par deux tableaux: un Bal et une Danse dans un bocage, deux tableaux qui ont été à M. de Julienne et ensuite à M. le prince de Carignan, et je me souviens qu'ayant été exposés à la place Dauphine un jour de la Feste-Dieu, ils lui attirèrent de grandes éloges. C'est aussi, selon moi ce qu'il a fait de mieux et il me semble que depuis il n'a plus fait que décliner.« Diese beiden Bilder, mit ihren entzückend durchgeführten reichen versilberten Rahmen, behaupteten den Ehrenplatz auf der Ausstellung und ihre, in Folge der geschickten Restaurierung, neu erstandene Farbenglut wusste sich sogar gegen das kalte Silber des Rahmens siegreich zu behaupten. Bei Erwähnung dieser Rahmen mag gleich hervorgehoben werden, dass Friedrich der Große eine besondere Vorliebe für eine reich und vielseitig ausgebildete Einfassung seiner Bilderschätze gehabt haben muss, denn die Motive sind unter steter Berücksichtigung der Darstellungen, von einem Reichtum der Erfindung, die den damaligen Berliner und Potsdamer Künstlern auf diesem Gebiete alle Ehre macht; erst später, bei den schweren Galeriebildern der italienischen und vlämischen Schule im Neuen Palais, bildet sich ein gewisses Einheitsmodell heraus, das im ganzen Neuen Palais dominiert, soweit es nicht durch neue oder aus anderen Schlössern hinzugekommene Bilder verdrängt ist.

Ein anderes Bild Lancrets, von Rothenburg im Mai 1744 für 1200 livres angekauft und von ihm näher beschrieben, als »théâtre italien avec toutes sortes de figures agréables et bien finies«, ist hiernach auch schwer zu bestimmen, da nur Vermutungen aufgestellt werden können. Das Bild Lancrets im Neuen Palais (Dohme No. 26) ist ein hervorragend gutes Bild des Künstlers und mit besonderer Liebe und Sorgfalt durchgeführt. Die Tänzerin konnte ich durch den Vergleich mit dem Stiche von Cars nach einem anderen Bildnis Lancrets als Mademoiselle Camargo feststellen, jene berühmte Ballerina, der ganz Paris zu Füßen lag und die von Lancret mehrfach in seinen Bildern porträtiert wurde. Auf einem anderen Bilde Lancrets, »Der ländliche Ball« (Dohme No. 16), das auch von Dohme ganz besonders hervorgehoben ist, legte die Restaurierung eine gut erhaltene Bezeichnung Lancrets mit dem Datum 1732 bloß, ein Zeichen, dass auch der Künstler auf dieses Bild besonderen Wert legte, da er seine Bilder nur sehr selten bezeichnet hat. Man kennt sonst nur noch ein bezeichnetes Bild von ihm, »La partie de plaisir«, im Besitz des Duc d'Aumale, das außerdem die Jahreszahl 1735 trägt.

Die Gruppe dieser Künstler: Watteau, Lancret, Pater, Boucher, Chardin, umfaßt den wertvollsten Teil der Sammlungen Friedrichs des Großen und die Ausstellung von 1883 bot Gelegenheit, einen großen Teil dieser Schätze eingehend studieren zu können. Viele Bilder dieser Gruppe gelangen aber erst nach und nach durch die immer weiter fortschreitende Restaurierung derselben zu voller Geltung. Von geringerer Bedeutung ist eine zweite Gruppe von Gemälden in den königlichen Schlössern, von Boulogne, Coypel, Carle van Loo, Silvestre, Detroy, Raoux, Cazes u. a. m., die mit wenig Ausnahmen noch nie ausgestellt sind, deren Restaurierung und Sichtung auch jetzt noch nicht weit genug fortgeschritten war, um sie in würdiger Form zur Ausstellung zu bringen. Dies muss einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben. Über die Erwerbung dieser Bilder durch den Großen König ist noch weniger bekannt, da die Maler eigentlich nie beim Namen genannt werden. Nur dass wir wissen, dass der Marquis d'Argens in dankbarer Erinnerung an seinen ehemaligen Lehrer Pierre-Jacques Cazes den Ankauf mehrerer seiner Bilder vermittelt hat. Ein bisher wenig beachtetes kleines Bild von Eustache Le Sueur: »Die Heilung des Blinden durch Christus«, erwarb Friedrich der Große durch seinen Agenten Mettra bei der Versteigerung der Sammlung Tallard (1756), und Mariette hat in seinen Katalog einige Randnotizen über dieses Bild gemacht¹⁾, die beweisen, wie hoch dasselbe damals geschätzt wurde: »1820 L. Mettra pour le Roy de Prusse. Il-y-en a une estampe par Surugue. Je l'ay vu autrefois entre les mains de la veuve Gautiel. On dit que Le Sueur l'avait peint pour elle. Cela se peut, car Lenfant, premier mari de la veuve Gautiel était curieux. Je le trouve très beau; il est de son meilleur temps, cependant la figure du Christ est un peu courte. Si tout était comme celle de l'Aveugle, ce serait un morceau sans défaut. Une fente dans la planche sur laquelle il est peint déprisé un peu le tableau.« Im Jahre 1806 wurde das Bild mit nach Paris geschleppt und in Versailles ausgestellt, doch ist es 1815 wieder an seinen alten Platz in der Bilder-Galerie zu Sanssouci zurückgekehrt.

Auf einer anderen berühmten Pariser Versteigerung, der vente Julienne²⁾ (1767), erwarb der König ein Bild Carle van Loo's: »Jason und Medea«, das dadurch interessant ist, dass auf dem Bilde die Porträts der berühmten Schauspieler Monsieur Lequin und M^{lle}. Clairon³⁾ dargestellt sind. Das kleine Bild ist von Cars und Beauvarlet gestochen und ist noch einmal von van Loo in veränderter Form in Lebensgröße ausgeführt worden. Auch dieses Bild, bezeichnet Carle Vanloo L'année 1759, ist in königlichem Besitz und beide Bilder hängen jetzt neben einander im Neuen Palais. Obwohl es nicht zweifellos ist, ob dieses Bild bereits von Friedrich dem Großen erworben wurde, oder aber erst von seinem Nachfolger, will ich die inter-

¹⁾ Archives de l'art français Bd. III, p. 304.

²⁾ Kat. No. 269. »Un sujet de Médée et Jason, dans lequel M^{lle} Clairon est peinte en Médée, et le S^r Lequin en Jason. Ce tableau a été fait par Carle van Loo pour graver l'estampe au bas de la quelle est inscrit Hyppolite de la Tude Clairon. L. Cars et Jacques Beauvarlet sculp. Il est peint sur toile, de 29 pouces de haut, sur 11 pouces 6 lignes de large.« Ich komme auf diese Versteigerung bei Besprechung der vom König erworbenen Skulpturen noch einmal eingehend zurück.

³⁾ Claire Josephe Hippolyte Legris de la Tude, genannt Clairon, galt in ihrer Zeit für die größte Tragödin Frankreichs. Ihr Salon war einer der berühmtesten in Paris und namentlich verkehrte auch d'Alembert dort mit Vorliebe, so dass Friedrich der Große jedenfalls oft von der Künstlerin gehört hatte.

essante Geschichte desselben, die Mlle. Clairon in ihren Memoiren selber erzählt, hier anfügen:¹⁾ »Ce tableau peint par Carle Vanloo, premier peintre du roi, m'avait été donné par madame de Galitzin, princesse russe, qui daignait me regarder comme son amie et qui fut chargée de toutes les propositions de l'impératrice Elisabeth. Louis XV voulut voir ce tableau. Après l'avoir longtemps examiné, il fit l'éloge le plus flatteur du peintre, du sujet qu'il représentait et dit: »Il n'est que moi qui puisse mettre un cadre à ce tableau, et j'ordonne qu'on le fasse le plus beau possible.« Ce cadre a coûté cinq mille francs. Les réductions de l'abbé Terrai ne me laissèrent d'autres ressources que celles de vendre tous mes effets et de me retirer en Allemagne. Le margrave d'Ansbach me pressait de me retirer dans ses États; il fallut me résoudre de me défaire de ce superbe tableau. M. Randon de Bossette vint chez moi m'en offrir vingt quatre mille francs; je lui demandai quelques jours pour me décider. Dans l'intervalle le margrave m'écrivit que si mon intention était de le vendre, il m'en demandait la préférence; je me décidai à lui en faire hommage. On me demanda cinquante louis pour le nettoyer, le démonter, l'empaqueter et le transporter à Strassbourg; je les donnai. Il est placé dans le chateau du margrave. J'ignore s'il le regarde quelquefois, mais je suis sûre au moins qu'il ignore de quel prix il peut être.«²⁾

Nicht genug, dass wir auf diese Weise über die Geschichte des Bildes so genau informiert werden, es hat sich auch die Rechnung über den in Zeichnung und Ausführung wundervollen Rahmen erhalten, den Louis XV für das Bild von einem der berühmtesten Bildhauer seiner Zeit, von Michel-Ange Slodtz, anfertigen liefs und die hier ebenfalls folgen möge, da sie mich einer Beschreibung des Rahmens überhebt. »Mémoire d'une bordure pour le tableau de Médée et Jason (Carle Vanloo 1759), ordonné de la part de Sa Majesté par Monseigneur le Duc de Duras, premier gentilhomme de la chambre du Roy etc. . . . exécuté par le Sr Slodtz, sculpteur, dessinateur ordinaire de la chambre et du cabinet du Roy. (Année 1759.) Cette bordure à 11 pds, 9 pces de longueur sur 10 pds de haut, et dont le profil a 10 pouces de largeur: Elle est ornée, dans la partie supérieure, d'un cartel ailé, où sont les armes du Roy, accompagnées des cordons des ordres et de la couronne; des guirlandes de lauriers liées par des rubans sortent de ce cartel et forment des doubles festons qui se terminent en chute de chaque coté. Le milieu de la partie d'en bas est occupé par un cartel pour y placer une inscription. (Es enthält folgende Inschrift: »Bordure donnée par le roi.«) Les boutons qui le fixent, tiennent une guirlande qui se termine par des rubans et se groupent à deux branches de laurier qui se répandent aux deux cotés. Les trois moulures principales de cette bordure sont ornées, l'une de miroirs, la seconde est composée de baguettes contenues par des feuillages, et la troisième par de rês de coeur. Le champ entre ces dernières est rempli de fleurs de lys enfermées dans des plates bandes, estimée pour modèle, exécution en bois et la dorure, à la somme de 1600 fr. Réduite en 1400 fr. Michel-Ange Slodtz.«

Leider gestatteten es die Verhältnisse nicht, dieses Hauptwerk Carle van Loo's zur Ausstellung zu bringen, und ich konnte bisher auch nicht feststellen, wie und wann es in den königlichen Besitz gekommen ist.

¹⁾ Vergl. Nouvelles archives de l'art français I, p. 339.

²⁾ Über den 17 Jahre dauernden Aufenthalt (1770—1787) der Clairon in Ansbach vergl. Meyer: »Erinnerungen an die Hohenzollernherrschaft in Franken.« Ansbach 1890.

Für Carle van Loo scheint Friedrich der Große ein besonderes Interesse gehabt zu haben, denn er versucht durch d'Argens, allerdings vergeblich, ihn in seine Dienste nach Berlin zu ziehen, und da ihm das nicht gelingen will, beauftragt er ihn 1757 wenigstens mit einem großen Bilde: »Die Opferung der Iphigenia«, die im Großen Marmorsaal des Neuen Palais hängt. D'Argens erzählt uns, dass dieses Bild seiner Zeit den Kritikern viel Stoff zu ungünstiger Besprechung gegeben habe, weil das Bett von einer mit Goldborte eingefassten Sammetdecke bedeckt war: »On brodait du temps d'Agamemnon, mais Homère ne parle point qu'on fit du galon, encore moins du velours.« Für denselben Raum gab der König noch Auftrag zu drei weiteren gleich großen Bildern. Pierre malte das Urteil des Paris, das im Jahre 1761 im Salon ausgestellt war, und Jean Restout malte den Triumph des Bacchus, der auch in Paris großen Beifall fand. »On le (Restout) croyait dans l'inertie de l'âge lorsqu'il offrit à l'admiration des connaisseurs le grand et magnifique tableau du Triomphe de Bacchus qu'il avait fait pour le Roy de Prusse, qui sçait estimer les talents en philosophe et les encourager en Roy. Ce tableau est de 21 pieds de large sur 14 de haut.« Das vierte Bild im Marmorsaal, »die Entführung der Helena«, wurde Pesne übertragen, aber nicht mehr von ihm zu Ende geführt, sondern von seinem Schüler Rode vollendet. Das Bild hat sehr gelitten und ist überhaupt das unerfreulichste dieser ganzen Gruppe.

Es ist zuweilen behauptet worden, dass Friedrich des Großen Verhältnis zu seinen Kunstsammlungen nur ein ganz äußerliches gewesen sei; ein eingehenderes Studium seiner Korrespondenz gewährt aber die Überzeugung, dass er mit ganzem Herzen an diesen Dingen hing und dass ihn nur die Kriegs- oder höhere Pflichten davon abhielten, sich seiner Neigung für die Kunst ganz hinzugeben. Am besten charakterisiert ein bisher ungedruckter Brief des Königs an seinen Bruder August Wilhelm vom 22. September 1746, dessen Mitteilung ich der Freundlichkeit des Herrn Professors Naudé verdanke, die Sammlerleidenschaft des Königs mit aller ihrer Energie und allen ihren kleinen Schwächen: »J'ai reçu huit tableaux de France plus beaux que tous ceux que vous avez vus et d'un coloris qui fait honte à la nature, j'en attends encore incessamment quatorze que j'ai trouvés par hasard pour un morceau de pain; cela servira à décorer ma Vigne (Sanssouci) et Charlottenbourg; ces tableaux me font peut-être plus de plaisir que le roi de Pologne en trouve à considérer sa galerie de Modène, et certainement il n'y a pas de comparaison entre l'objet et la dépense.«

Mit der Zeit hörte die Vorliebe Friedrichs für die Bilder dieser Art auf und er richtete seine Neigung mehr auf die Bilder der großen vlämischen und italienischen Meister. Schon im Jahre 1754 äußert er einem Angebot von Bildern Lancrets gegenüber, dass er den Geschmack an diesen Gemälden verloren habe, dass er aber gerne Werke von van Dyck und Rubens, überhaupt von Malern im großen Stil kaufen würde. Mit den Ankäufen dieser Art scheint nun der König sehr energisch vorgegangen zu sein, denn bereits am 30. November 1755 weiß er seiner Schwester, der Markgräfin von Baireuth, darüber folgendermaßen zu berichten: »La galerie de tableaux que je forme est toute nouvelle; je n'ai rien pris de la galerie de Berlin; cependant j'ai déjà ramassé près de cent tableaux, dont il y a deux Corrèges, deux Guides, deux Paul Véronèses, un Tintoret, un Solimène, douze Rubens, onze Van Dycks, sans compter les autres maîtres de réputation. Il me faut encore cinquante tableaux, j'en attends d'Italie et de Flandres avec lesquels je crois pouvoir compléter ma galerie. Vous voyez, ma chère soeur, que la philosophie ne bannit pas toujours

la folie de la tête des hommes; celle des tableaux sera courte chez moi, car dès qu'il y en aura assez selon la toise je n'achète plus rien.« Dieser letztere bei Sammlern so häufige Vorsatz ist auch wie gewöhnlich von Friedrich nicht durchgeführt worden, denn er hat bis an sein Lebensende gesammelt. Als die Bilder-Galerie von Sanssouci, um die es sich hier handelt, gefüllt war, galt es das Neue Palais zu dekorieren und so bot sich immer neue Gelegenheit zur Unterbringung von Gemälden. Wenn der König auch in diesem Schreiben ausdrücklich sagt, dass er nichts aus der Berliner Bilder-Galerie genommen habe, so braucht er damit doch nicht alle diese Bilder gekauft zu haben. So ist z. B. jedenfalls ein Teil der 37 Gemälde, die Knobelsdorff im Jahre 1742 für den König aus den Überresten der Oranischen Erbschaft in Honslaerdyk ausgesucht hatte, in diesem Verzeichnis einbegriffen. Aus dem erhaltenen sehr oberflächlichen Verzeichnis dieser Auswahl seien aufser einer Reihe großer Bilder von Willemboirts im Neuen Palais und in der Bilder-Galerie von Sanssouci nur erwähnt »een Diana met veel wilde dieren soo levende als doode door Rubens en Snyers« (vielleicht Königliche Museen, No. 967, Diana neben erlegtem Wild von Fyt und Erasmus Quellinus d. J.) und Bilder von Rembrandt, Rubens, van Dyck, du Jardin, Crabbetje und Brueghel, die zum Teil heute schwer festzustellen sind.

Für die Galerie in Sanssouci sind eine ganze Reihe von Ankäufen bestimmt, die der König in diesen Jahren macht, ohne dass wir im Stande sind, diese Bilder Raphaels, Correggio's, Tizians aus dem jetzigen oder ehemaligen Bestand der Galerie wieder heraus zu finden, während

die Galerie noch heute eine ganze Anzahl zum Teil hervorragender Bilder von Rubens enthält, obwohl ein bedeutender Teil derselben an die Königlichen Museen abgegeben worden ist, aber 38 Bilder des großen Vlamen, wie der Katalog von Österreich von 1771 sie aufführt, sind doch nie in der Galerie gewesen, noch weniger aber 3 Bilder von Lionardo, 9 von Tizian, 5 von Raphael u. s. w. Unter den 9 angeblichen Correggio's, die in der Galerie enthalten sein sollten, befand sich aber doch eine Perle, »die Leda mit dem Schwan«, die heute die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen schmückt. Auf dieses bekannte Bild wurde der König im Mai des Jahres 1755 durch den Agenten Petit und durch Darget aufmerksam gemacht, als es mit der Sammlung Pasquier versteigert werden sollte. Darget schildert dem König die bekannte Geschichte des Bildes und seine Rettung durch den Maler Coypel, der es wieder zusammensetzen und den verloren gegangenen Kopf der Leda durch den Maler van Lien (?) ersetzen liefs.



Räuchergefäß aus Marmor und vergoldeter Bronze
Schloss Berlin.

Auf der Auktion der Sammlung Tallard, 1756, auf der Friedrich schon das oben erwähnte Bild von Eustache Le Sueur erworben hatte, kaufte er ein jetzt ebenfalls in der Bilder-Galerie von Sanssouci befindliches, angeblich von van Dyck gemaltes Bild: »Rinaldo und Armida« für 6999 livres 9 s., das auf der Auktion Carignan 3302 livres erzielt hatte. Das Original dieser alten Kopie besitzt der Herzog von Newcastle (freundliche Mitteilung von W. Bode) und schon Mariette hat das Potsdamer Bild für eine Kopie erklärt (vergl. Louvre, Katalog No. 141, Anmerkung). Nach Mariette (Abécédario) hat Friedrich auch ein großes Bild von Cagliari gekauft, das ich aber nicht feststellen konnte: »Au No. 104 de la vente Tallard, grande composition religieuse de Cagliari, achetée 15101 liv. par le roi de Prusse, Mariette a mis cette note: C'est un tableau qui ne peut estre que dans le palais d'un Prince; il vaut, et pour la composition et pour la couleur, tout ce que j'ay vu de plus beau de Paul Véronèse; je regrette qu'il passe dans les pays étrangers avant que d'avoir été gravé. Il n'a pas tenu à M. le Prince de Monaco qu'il ne nous soit demeuré; il l'a poussé avec vigueur.« Da die Größe des Bildes so hervorgehoben wird, kann es mit dem hübschen Madonnenbild von Veronese in der Bilder-Galerie zu Sanssouci nicht identisch sein.

Obwohl der siebenjährige Krieg die Vollendung der Galerie sehr aufhielt, verlor sie der König auch im Felde nicht aus den Augen, und aus verschiedenen seiner Äußerungen geht hervor, wie sehr er an dieser Lieblingsschöpfung hing. Im Juni 1759 giebt er von Reich-Hennersdorf aus dem Marquis d'Argens die Erlaubnis, einige Zeit in Sanssouci wohnen zu dürfen, um dort Mineralwasser zu trinken: »J'exige pour loyer de la maison, que vous m'écriviez comment vous avez trouvé la galerie, et si le vieux jardin et les Chinois ont fait des progrès remarquables dans les quatre ans que je ne les ai vu.«

Auch der für die Galerie bestimmte Bildervorrat wurde fortlaufend, selbst während des Krieges vermehrt. Schon im Jahre 1755 hatte der König dem Kaufmann Gotzkowsky den Auftrag erteilt, kostbare Gemälde, die für die Galerie geeignet wären, zusammenzubringen, und Gotzkowsky kam diesem Auftrag mit Eifer nach, so dass er bald eine große Anzahl von Bildern zusammen hatte, deren vollständige Übernahme durch den König aber durch den Krieg gehindert wurde. Immerhin wurden ihm bis zum Januar 1757 für 84000 Thaler Gemälde von Friedrich abgekauft. Als Gotzkowsky, der durch den Krieg in große Bedrängnis geraten war, weitere Ankäufe vom König erbat, betraute dieser im März 1760 den Marquis d'Argens mit der Besichtigung der Sammlung. Dieses Schreiben ist zu charakteristisch für Friedrichs Sammeleifer, um es hier nicht folgen zu lassen: »J'ai mon cher Marquis, une petite commission à vous donner. Vous savez que Gotzkowsky a encore de beaux tableaux qu'il me destine. Je vous prie d'en examiner le prix et de savoir de lui s'il aura le Corrège qu'il m'a promis. C'est une curiosité qui me vient. Je ne sais encore ni ce que je deviendrai, ni quel sera le sort de cette campagne, qui me paraît bien hasardée, et, trop insensé que je suis, je m'enquiers de tableaux. Mais voilà comme sont faits les hommes; ils ont des semestres de raison et des semestres d'égarément. Vous qui êtes l'indulgence même, vous devez compatir à mes faiblesses. Ce que vous m'écrirez m'amusera au moins, et remplira pour quelques moments mon esprit de Sans-Souci et de ma galerie. Je vous avoue que au fond, ces pensées sont plus agréables que celle de carnage, de meurtres, de tous les malheurs qu'il faut prévoir et qui feraient trembler Hercule

même.« Die Antwort des Marquis ergeht sich in überschwenglichen Lobeserhebungen Gotzkowsky's und seiner Bilder, namentlich wird ein angebliches Bild Raphaels, »Loth mit seinen Töchtern«, mit begeisterten Worten geschildert. Aus dem ganzen Wortschwall geht nur so viel hervor, dass d'Argens keine Spur von wirklicher Kennerchaft besitzt, sondern auch nur ein oberflächlicher Schwätzer über diese Dinge ist. Wenn nur ein in Kunstsachen zuverlässiger Mann, der das Vertrauen des Königs besaß, in seiner Nähe gewesen wäre, welche Schätze könnten heute die Gemäldegalerie der Museen und die königlichen Schlösser enthalten. Die schweren Schicksalsschläge im Felde drücken die Begeisterung und Aufwallung des Königs für derartige Ankäufe rasch wieder herunter: »Quant aux tableaux de Gotzkowsky, je ne sais si je les verrai de ma vie. C'était une folle envie qui m'avait pris de vous demander après ces précieuses bagatelles; mais voici les convulsions de l'inquiétude qui commencent à devenir si violentes, que la pensée des tableaux n'aura de longtemps aucune place dans mon esprit. . .« D'Argens sendet trotzdem das Verzeichnis der Sammlung und das Studium desselben regt den König wieder an, sich mit seinen Lieblingsplänen zu beschäftigen. Am 14. Mai 1760 antwortet er aus Schlettau bei Meissen: »J'ai vu la liste des tableaux, dont je me suis amusé un moment; pour que la collection fût parfaite, il y faudrait un beau Corrège, un beau Jules Romain, un Jordanus italien. Mais où m'égarer mes pensées? Je ne sais quel malheur m'attend peut-être dans peu, et je disserte de tableaux et de galeries.« Kann man größeres Interesse für diese Dinge beweisen, als Friedrich in solcher Lage?

Im Januar 1761 sucht dann Gotzkowsky den König in Leipzig auf, um den Verkauf seiner Gemälde-Sammlung selber zu betreiben, die nach seiner Angabe bereits einen Wert von 100000 Dukaten gehabt haben soll.¹⁾ Da Gotzkowsky diese Sammlung nur auf den Wunsch des Königs hin angelegt und dadurch viel Geld verloren haben will, habe der König, wie Gotzkowsky selbst mitteilt, ihm 180000 Thaler ohne weitere Angabe des Zweckes als Entschädigung ausbezahlen lassen. In der Bibliothek des Joachimthalschen Gymnasiums (II, 430) befindet sich ein interessanter Sammelband mit Manuskripten und Briefen aus dem Nachlass Gotzkowsky's, dem ich eine Reihe wichtiger Mitteilungen über die Ankäufe des Königs entnehmen konnte. So ist dort (a. a. O. Anhang II, No. 4) auch eine Liste aller vom König angekauften Bilder vorhanden, die hier im Wortlaut folgen möge:

»Specification derer Tableaux welche ich an S. M. abgeliefert habe.

N. B. Dieses ist nur die Specification von denen Gemälden so der König übernommen hat, die übrigen haben S. M. dem Gottskowsky auf dem Halse gelassen, und sind solche theils nach Petersburg und andern Orten verkauft worden. Sämmtliche Gemälde haben an 100 000 Ducaten gekostet.

1	Tableaux von Le Brun	Rthlr.	800
11	differente Tableaux	»	10 900
4	do do	»	8 000
1	Tableaux von Solimene }	»	1 100
1	do von Case (Cazes) }	»	
7	differente Tableaux	»	5 500
6	do do	»	14 000

¹⁾ J. E. Gotzkowsky; Geschichte eines patriotischen Kaufmannes. Wiederabdruck der im Jahre 1768 und in zweiter Auflage 1769 ohne Angabe des Druckortes erschienene Selbstbiographie des Berliner Kaufmannes J. E. Gotzkowsky. Schriften des Vereins für die Geschichte der Stadt Berlin, Heft VII, Berlin 1873.

1 klein Tableau von Guido	»	900
2 Tableaux von Deick und 1 von Guido	»	3 500
5 differente Tableaux	»	10 500
7 do do	»	9 500
1 do do von Raphael	»	9 000
ein Rahm dazu	»	150
1 Tabl. von Titian Venus und Adonis vorstellend	»	5 000
1 Rahm dazu	»	180
1 St. Barbara von Rubens	»	1 250
1 Rahm dazu	»	90
1 Tableau von Pedro de Cortoni	»	1 100
1 Rahm dazu	»	70
1 großs Tableau von Hannibal Carrara (sic)	»	5 000
1 do do von Rubens mit den 3 Königen	»	5 000
1 Tableaux von Rottenhammer	»	2 300
1 Rahm dazu	»	80
1 Tableau von Titian di Leyda }	»	4 800
1 do Julius Caesar Procacini }		
1 do Paul Veronese	»	3 000
1 do Pietro de Cortone	»	1 100
1 do Correggio	»	1 600
2 do Guido	»	1 900
1 do Michael Rosa	»	600
2 do Lancret	»	600
1 Tabl. von Wichmann	»	700
1 do von Carrace die Sündfluth vorstellend	»	2 800
1 Tabl. die Danae von Titian	»	4 500

Rthlr. 115 520

Hierauf sind von S. M. bezahlt

1755 den 23 Xbr	Rthlr.	10 000
1756 » 9ten Jan.	»	4 000
» » 5ten July	»	30 000
1757 » 6 Jan.	»	40 000
nach dem 7jährigen Kriege	»	31 520

Rthlr. 115 520«.

Die wenigen Bilder, die sich nach diesem Verzeichnis heute feststellen lassen, namentlich die angeblichen Tizians, bezeugen nur, durch welche schlimmen, vollständig wertlosen Kopien oder Nachahmungen der König bisweilen getäuscht wurde. Als Gotzkowsky später in Konkurs geriet, bot er den ihm vom König nicht abgekauften Teil seiner Gemälde dem Prinzen Dolgorucky am 10. Dezember 1763 als Zahlung für einen Teil seiner Schulden an die russische Regierung an, indem er den Wert der Bilder auf 316650 holländische Gulden angab.¹⁾ Der Handel kam zu Stande, und Gotzkowsky erhielt auf seine Bitte einen vom 12. Mai 1764 datierten Freipass für »37 Ballots mit Tableaux für die Kaiserin von Russland, welche zu Wasser nach Petersburg gehen sollen.«

Aus einigen Briefen des Obersten Quintus Jcilius in dem bereits erwähnten Nachlass Gotzkowsky's geht hervor, dass der König auch noch später Bilder von

¹⁾ Ein Verzeichnis dieser Sammlung befindet sich im Geheimen Staats-Archiv, und eine Abschrift davon in der Bibliothek der Königlichen Museen.

ihm gekauft hat. So wird Gotzkowsky am 5. März 1765 aufgefordert, seine besten Bilder, insbesondere den Cignani, die zwei Guido, den Domenichino, den Raphael, den Chevalier van der Werff und was er sonst Wichtiges und Schönes habe, ins Schloss von Berlin zu senden, damit der König sich darunter aussuchen könne. Es scheint, dass für diese Gemälde ein Wechsel über 18000 Rthlr. zurückgegeben und noch 10000 Rthlr. dazu bezahlt wurden. Am 28. April schickt Jcilius den übersandten Katalog einer Amsterdamer Kunstauktion zurück und schreibt, dass der König ein Bild von Huysum, pag. 6, zu 500 bis 600 Rthlr. erstehen wolle und pag. 12, No. 80, Diverses Allégories von Rubens, wenn solches Original und gut konserviert sei, für 700 bis 800 Rthlr. Neben diesen Ankäufen durch Gotzkowsky hören die Erwerbungen Mettra's in Paris für den König nicht auf, und die aus den Jahren 1766 und 1767 reichlicher erhaltene Korrespondenz beweist den wirklich grofsartigen Umfang dieser Ankäufe, aufserdem aber auch, wie der König auch hier mit Ausdauer getäuscht wird. Friedrich steht diesen ihm übersandten Bildern aber nicht kritiklos gegenüber, das beweisen die ganz energischen Vorwürfe, die Mettra vom König oder im Auftrag desselben zu hören bekommt; aber der gewandte Pariser ist nicht zu fassen, er weifs sich stets auf die Aussprache berühmter Autoritäten und Akademiker zu berufen, oder sendet die Certifikate hervorragender Experten ein, dass der König schliesslich glauben muss, mit seiner Ansicht allein, gegenüber der von ganz Paris, zu stehen und still dazu schweigt. Bei den Ankäufen von 1766 und 1767 scheinen fast alle von Mettra übersandten Bilder vom König beanstandet zu werden; trotzdem bietet er mit derselben Begeisterung immer neue Rubens, Rembrandt u. s. w. an. Zwei Bilder, von Lionardo und Giulio Romano, werden aber vom König so getadelt, dass Mettra sich bereit erklärt, den Giulio für 5000 livres wieder zurück zu nehmen; von dem gleichzeitig getadelten Diogenes, von Guido Reni, behauptet er aber, dass es ein von allen Kennern in Paris besonders geschätztes Bild sei. Geradezu empört scheint der König über zwei auf Marmor gemalte heilige Familien gewesen zu sein, die er als Bilder Raphaels und Correggio's, die Nebenkosten ungerechnet, mit 60000 livres bezahlen muss, und die aufserdem zerbrochen in Potsdam angekommen sind. Mettra thut tief gekränkt über die ihm gemachten Vorwürfe, und weifs alles mögliche Schöne von den Bildern zu berichten, über deren Echtheit er dem König Certifikate der Herren Colins, Boileau und Doujeux »reconnus dans toute l'Europe pour les plus versés dans cette pratique« einsendet. Ein Bild von van der Werff wird mit 8000 livres in Rechnung gestellt, und ein anderes Bild desselben Künstlers, einen hl. Hieronymus darstellend, kauft er in der vente Julienne zu 2530 livres für den König. Auch Tapissereien von Beauvais muss Mettra für den König besorgen. Als Restzahlung für eine »tecture de Beauvais« erhielt Mettra 8000 livres und aufserdem noch eine Summe für den Maler, der die Vergröfserung derselben besorgt hat. Von einer zweiten Garnitur mit der Darstellung »Les amours des dieux« kündigt Mettra die baldige Fertigstellung an.

In den letzten Lebensjahren des Königs hören gröfsere Bilderankäufe auf, nachdem das Neue Palais in genügendem Mafse dekoriert ist. Als Voltaire den König im Jahre 1770 auf ein Bild von van Loo »die drei Grazien« aufmerksam machte, das der französische Resident in Genf, M. Hennin, für 11 000 livres verkaufen wolle, antwortete Friedrich aus Charlottenburg am 24. Mai: »Vous me parlez de tableaux suisses; mais je n'en achète plus depuis que je paye des subsides. Il faut savoir prescrire des bornes à ses goûts comme à ses passions.« Drei Jahre später

finden wir den unermüdlichen Sammler aber bereits wieder in Unterhandlungen, wegen des Ankaufes eines Bildes von Corregio, über das der König seinem Vorleser de Catt schreibt, dass der geforderte Preis von 14000 Dukaten einfach närrisch sei, dass er aber bereit wäre, 12000 Thaler zu zahlen, »et ce serait toujours un bel avantage pour les moines de pouvoir faire bâtir une chapelle d'argent hérétique. Si on veut le prix du Corrège, je le payerai si tôt, mais je ne saurais le surpasser, car le reste serait folie . . . « Danach scheint es sich um ein Bild zu handeln, das aus einer italienischen Kirche verkauft werden sollte.

Die Gruppe der Maler, die Friedrich der Große in Berlin selber beschäftigte und deren Werke er zur Ausschmückung seiner Schlösser benutzte, ist nur klein an Zahl, sie beanspruchen aber doch ein besonderes Interesse, da sie für die ganze Entwicklung der Kunst in Berlin des XVIII Jahrhunderts von großer Bedeutung geworden sind. An erster Stelle muss hier Antoine Pesne genannt werden, der auch mit seinen Werken im Vordergrund der Ausstellung stand und gewissermaßen den Mittelpunkt derselben bildete.¹⁾ Von den Hauptarbeiten Pesne's für die Dekoration von Rheinsberg, Charlottenburg, Stadtschloss Potsdam und Sanssouci mit Deckengemälden und großen in die Architektur der Räume eingefügten Wandgemälden konnte natürlicherweise die Ausstellung auch keine Vorstellung geben, aber die sowohl kunstgeschichtlich als rein geschichtlich bedeutendere und wichtigere Thätigkeit des Künstlers als Bildnismaler konnte hier hinreichend gewürdigt werden.

Bilder Pesne's aus den ersten Jahren seines Berliner Aufenthaltes, — Ende 1710 oder Anfang 1711 traf er aus Rom hier ein, — waren auf der Ausstellung nicht vertreten, da die wenigen in Frage kommenden in den königlichen Schlössern vorläufig noch in zu schlechtem Zustande sind. Die Skizze zu dem berühmtesten, aber heute leider verschollenen Bilde dieser Zeit, der Schweizer Hauptmann Baron von Erlach mit seiner Familie, gelangte aus den königlichen Schlössern an die Bilder-Galerie der Königlichen Museen (Katalog No. 496); das danach ausgeführte Bild (gestochen von Tanjé) befand sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts im Besitz des Ministers von Hertzberg, der es von Gotzkowsky erhalten hatte. Andere Werke dieser frühen Zeit sind in der Gemälde-Galerie zu Dresden und im Stifte Mosigkau bei Dessau. Das früheste auf der Ausstellung vertretene Bild ist die bekannte Darstellung Friedrichs des Großen als dreijährigen Knaben mit seiner ältesten Schwester vom Jahre 1715, die namentlich durch die Stiche von Cunego und Eichens in weiten Kreisen bekannt geworden ist. Auch auf diesem Bilde noch malt Pesne mit den tiefen satten Tönen, die er aus Italien, namentlich aus Venedig, wo ihn Celesti stark beeinflusste, mitgebracht hatte. Ein ziemlich verdorbener Zeichnungs-Entwurf zu der kleinen Prinzessin befindet sich im Berliner Königlichen

¹⁾ Die Biographie Pesne's habe ich an anderen Stellen so eingehend behandelt, dass ich hier darauf nicht einzugehen brauche. Vergl. Jahrbuch 1888. Friedrich der Große als Kronprinz in Rheinsberg und die bildenden Künste. — Zeitschrift für bildende Kunst. 1888. Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I. — Gazette des Beaux Arts. 1891. Antoine Pesne. — Ganz besonders eingehend und mit zahlreichen Abbildungen gebe ich sein Leben und seine Werke in dem bei A. Frisch in Berlin erschienenen Prachtwerk: »Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit«.



ANTOINE PESNE

CHARLES-ÉTIENNE JORDAN

KÖNIGLICHE SCHLÖSSER

Kupferstichkabinet, auf dem die Mutter, die Königin Sophie Dorothea, im Hintergrunde mit dargestellt ist. In der Sammlung des verstorbenen Konservators von Quast in Radensleben sah ich vor Jahren ein Bild des Kronprinzen Friedrich allein, von dem ich aus der Erinnerung nicht zu sagen weiß, ob es als Vorstudie des Künstlers oder als Kopie angesehen werden muss. Das schönste Bild Pesne's aber auf der Ausstellung war das große Familienbild des Künstlers vom Jahre 1718, auf dem er sich mit seiner Gattin und seinen beiden ältesten Kindern dargestellt hat. In Komposition, Zeichnung und leuchtender Farbgebung stellt es den Höhepunkt dessen dar, was im Berlin des XVIII Jahrhunderts auf dem Gebiete der Malerei geleistet worden ist. Einen schönen Entwurf (Federzeichnung) zu diesem Bilde besitzt das Goethe-Museum in Weimar. Pesne selber legte großen Wert auf dieses Bild, denn er sandte es nach Paris, um die Mitgliedschaft der Akademie dadurch zu erwerben. Dieselbe wurde ihm zwar nicht ohne Weiteres zugestanden, aber auf Grund dieser Leistung wurde ihm die weitere Bewerbung erlaubt, deren Erfolg ein so guter war, dass Pesne im Jahre 1724 auf einer Reise nach England seinen Platz in der Akademie einnehmen konnte. Das Bildnis der Gattin rechtfertigt den hohen Ruf ihrer Schönheit, den die bei ihrer Hochzeit mit Pesne noch nicht 14 Jahre alte Ursule-Anne Dubuisson sich während ihres ganzen Lebens zu bewahren wusste. Auf einem späteren Bilde vom Jahre 1729, das ebenfalls aus dem Neuen Palais auf die Ausstellung gelangt war, hat Pesne seine Gattin nach dem Vorbild von Rembrandts Saskia mit dem Federhut im Kasseler Museum dargestellt, ein Motiv, das ihm gefallen haben muss, denn im Schweriner Museum findet sich dasselbe Bild noch einmal von seiner Hand. Auch von Pesne selber befand sich ein Selbstbildnis späterer Zeit aus dem Besitz des Verfassers auf der Ausstellung, das dem bekannten Stich von G. F. Schmidt zum Vorbild gedient hat.

Die Bildnisse Pesne's sind unter sich von außerordentlich verschiedener Qualität, da er eine sehr umfangreiche Thätigkeit hatte. In erster Linie stehen die Bilder, die ganz von Pesne's Hand und mit besonderer Liebe gemalt sind, und das sind namentlich die Bildnisse seiner Familienmitglieder und seiner Freunde, zu denen außer den bereits erwähnten aus dieser ersten Periode, noch die Bildnisse des Bildhauers King, seines Sohnes des Malers Karl Heinrich King und des Hofgärtners Dahuron bemerkenswert waren. Eine andere Gruppe könnte man als die der eleganten Gesellschaftsbilder bezeichnen. Es sind die Bildnisse von Fürstlichkeiten und von vornehmen Damen und Herren des Hofes, die nach einem von Pesne selber gefertigten Original im Atelier des Künstlers für geringe Preise oft in zahllosen Exemplaren wiederholt werden, um als Geschenke zu dienen. Zuweilen sind diese Kopien von Pesne wenigstens übergangen, so dass man für gewöhnlich drei Abstufungen in der Qualität der Bilder dieser Art unterscheiden kann. Da es auf der Ausstellung mehr darauf ankam, Pesne in seinen künstlerischen Qualitäten kennen zu lernen, habe ich nur wenige seiner zahlreichen Bildnisse der Familie Friedrichs des Großen zur Ausstellung gebracht, dagegen den Bildnissen seiner eigenen Familie, Freunde und Kunstgenossen den breitesten Platz eingeräumt.

Die Gruppe der eleganten Fürstenbilder war gut vertreten durch die Eltern Friedrichs des Großen, durch ihn selber als Kronprinzen mit seiner jungen Gemahlin und durch seine drei Schwestern Wilhelmine (Markgräfin von Baireuth), Ulrike (Königin von Schweden) und Amalie.

Schon in diesen Bildern zeigte sich bei Pesne der Übergang zu einer neuen Malweise, die sich in ihren helleren lichterem Farbentönen und ihren leichteren

eleganteren Formen durch die gleichzeitige Entwicklung in Paris stark beeinflusst erweist. Von großem Einfluss auf die Bildnisse Pesne's waren aber auch die neuen großen Aufgaben, die ihm der Kronprinz mit der Dekoration seines Schlosses Rheinsberg stellte. Trotz seines Alters wuchs Pesne sich in diese neue Aufgabe wieder vollkommen hinein, wobei ihm die Erinnerung an seine Jugendzeit, wo er seinem Großonkel Charles de Lafosse bei der Dekoration der Kuppel des Invalidendomes behülflich sein musste, trefflich zu Statten kam. Der große dekorative Zug, zu dem diese Ausschmückung großer Flächen seinen Pinsel nötigten, kommt auch in den Bildnissen, die er im Auftrage des Kronprinzen und jungen Königs ausführen musste, vollkommen zum Ausdruck. So wenig Friedrich es liebte, seine Persönlichkeit als Objekt für die Kunst der Maler herzugeben, so sehr lag ihm daran, die Bildnisse seiner Freunde um sich zu versammeln, ein Zug, dem wir gute Bildnisse fast aller seiner hervorragenden Freunde verdanken, deren historischer Wert noch gar nicht genügend gewürdigt ist. Die hervorragendste Gruppe dieser Bilder sind die vier zusammengehörigen Bildnisse Keyserlings, Jordans, Fouqué's und Chazots, die heute im Empfangszimmer des Kaisers im Berliner Schloss hängen, und unter denen namentlich wieder das Bildnis Jordans, des schwermütigen leidenden Hofgelehrten und Freundes Friedrichs in seiner überaus eleganten und farbig wirksamen Salontracht einen Gipfelpunkt in der Kunst Pesne's bezeichnet (Abbildung: Tafel IV).

Zu dem Kreise dieser Rheinsberger Freunde zählt auch Knobelsdorff, der Architekt und künstlerische Berater des Kronprinzen und jungen Königs, der als Maler außerdem der Schüler und Freund Pesne's war. Außer dem bekannten Bildnis Pesne's vom Jahre 1739, das im Jahrbuch der K. Preufs. Kunstsammlungen (Band IX, S. 125) von mir publiziert worden ist, war auf der Ausstellung ein Jugendbildnis des großen Architekten das, erst vor Kurzem für die königlichen Schlösser erworben wurde. Das Bild stellt Knobelsdorff ungefähr als Vierundzwanzigjährigen dar und trägt ganz den Stempel Pesne'scher Auffassung. Dabei zeigt es aber wieder so viele Schwächen und Flauheiten, dass ich versucht bin, es für eine Arbeit Knobelsdorffs selber zu halten, bei der der Freund und Lehrer nur helfend und bessernd eingegriffen hat. In der Mitte zwischen diesen beiden Bildnissen steht ein von Manyocki gemaltes Brustbild von 1729, im Besitz des Verfassers, das mit Lebendigkeit des Ausdrucks feines Gefühl für Farbe und Form verbindet, und aus dessen fein geschnittenem Munde und schalkhaften braunen Augen wir uns von dem Äußeren des großen Künstlers eine sehr angenehme Vorstellung machen können. Auch von dem dritten hervorragenden Künstler des Zeitalters Friedrichs des Großen in Berlin, von dem Kupferstecher G. F. Schmidt brachte die Ausstellung zwei Bildnisse aus dem Besitz des Herrn Spatzier, von denen wir das eine Pesne zuschreiben, von denen aber keines mit dem schönen Bilde verglichen werden kann, das die Königlichen Museen von Pesne's Hand besitzen. Ansprechend wirken auch die Doppelbildnisse des Grafen Gotter mit seiner Nichte und des Malers Harper mit seiner Gattin als Pilger, es sind die ins Große übertragenen Figuren aus Watteau's *Embarquement pour l'isle de Cythère*.

Das Bildnis des Malers Karl Emil Weidemann aus dem Besitz der Akademie der Künste beansprucht unser besonderes Interesse, da es eins der wenigen erhaltenen Pastelle von der Hand Pesne's ist, die ihrer Zeit immer besonders rühmend erwähnt wurden. Obwohl das Bild sehr mitgenommen ist, kann man doch erkennen, dass Pesne diese Technik mit großem Geschick gehandhabt hat.

Neben diesen Bildnissen von Freunden des Künstlers ist eine andere Gruppe von besonderem Interesse, die uns mit einer Reihe der Berühmtheiten der Oper



PESNE: DIE TÄNZERIN REGGIANI
KÖNIGLICHE SCHLÖSSER

PESNE: FAMILIENBILD
BESITZER GRAF VON BORCKE-STARGERDT

Friedrichs des Großen bekannt macht. Auch sie hat Pesne im Auftrage des Königs gemalt. An der Spitze derselben steht das Brustbild der schönen Tänzerin Barbara Campanini, genannt la Barbarina, deren Grazie und Schönheit das besondere Wohlgefallen des jungen Königs zu erringen wusste. Neben diesem Brustbild aus dem Potsdamer Stadtschloss besitzen die königlichen Schlösser noch ein lebensgroßes Bildnis der Barbarina von Pesne's Hand im Berliner Schlosse und ein Kniestück im Neuen Palais, das aber nur eine alte Kopie nach dem letztgenannten Bilde ist. Außerdem hat Pesne die Künstlerin auf einem in die Wand eingelassenen Bilde des Speisezimmers des Königs im Potsdamer Stadtschloss dargestellt. Alle sonstigen Bilder in den königlichen Schlössern, die als die Barbarina ausgegeben werden, haben keinen Anspruch auf diesen Namen, eben so wenig, wie der Palast Barberini in Potsdam irgend welche Beziehungen zu der Tänzerin hat. Ein anderes Brustbild stellt die Tänzerin Madame Denis dar, die im Jahre 1742 mit ihrem Manne dem Solotänzer Denis aus Venedig nach Berlin kam. Mit der gleichnamigen Nichte Voltaire's, wie einige Zeitungs-Korrespondenten während der Ausstellung wollten, hat diese Dame allerdings nichts zu thun. Das schönste dieser Bildnisse aber war das Kniestück der Tänzerin Reggiani vom Jahre 1753, der Typus einer glutäugigen schönen Italienerin, wie sie dem Beschauer lächelnd entgegenganzt (Abbildung Tafel V). Unter einigen namenlosen weiblichen Porträts seien noch eine Pomona und eine Dame als Schäferin besonders hervorgehoben, weil sie aus dem letzten Lebensjahre des 74 Jahre alt gewordenen Künstlers, 1757, stammen, ein rühmliches Zeugnis für seine bis zum letzten Moment wenig geschwächte Produktionskraft. Unter den aus Privatbesitz hergeliehenen Bildern Pesne's erfreute sich das schöne Familienbild des Grafen von Borcke, im Besitz des Grafen von Borecke zu Stargerdt, aus dem Jahre 1753, allgemeiner Beachtung, und ist von Pesne mit besonderer Liebe gemalt. Es giebt uns in feinsten Auffassung den blonden blauäugigen Typus eines märkischen Edelmannes zusammen mit der liebenswürdigen eleganten Erscheinung seiner schönen Gattin, an die sich das reizende Köpfchen ihres Jungen zärtlich anschmiegt (Abbildung: Tafel V). Die Zwecke und räumliche Beschränkung der Ausstellung ermöglichten es leider nicht, den außerhalb Berlins vorhandenen Privatbesitz an von Pesne gemalten Familienbildnissen in stärkerem Maße heranzuziehen. Durch 42 Jahre seiner Thätigkeit in Berlin von 1715—1757 konnten wir Antoine Pesne begleiten, und die Ausstellung hat den schönen Erfolg gehabt, dass sich unser Künstler durch sie zahlreiche Freunde erworben und sich den ihm gebührenden Platz in der Kunstgeschichte dauernd errungen hat.

Nur lokale Bedeutung können die Schüler Pesne's beanspruchen. Die besten Leistungen unter ihnen hat, trotzdem er als Maler doch nur Dilettant war, Knobelsdorff aufzuweisen, der mit einem feinen kleinen Bildnis Friedrichs des Großen vertreten war, das aus dem Nachlass der Witwe des Königs stammt, die es schon mit aus Rheinsberg nach Berlin brachte. Die Bildnisse Friedrichs des Großen, aus dem Besitz der Stadt Berlin, und des Hofbankiers Splittgerber, aus dem Besitz der Gebrüder Schickler, von Joachim Falbe und das Bildnis eines unbekanntes Mannes von Emanuel Dubuisson, einem Schwager Pesne's aus dem Besitz des Herrn Weisbach, waren künstlerisch doch nur recht schwache Leistungen, die mit denjenigen ihres Meisters absolut nicht verglichen werden können. Von großem Umfange war die Thätigkeit eines anderen Schülers von Pesne, des Akademie-Direktors Bernhard Rode für Berlin. Die Berliner und Potsdamer Schlösser, Kirchen und Privathäuser weisen zahlreiche Werke seiner Hand auf, die zum großen Teil von ihm selber radiert sind.

Von Interesse ist heute an seinen Arbeiten nur die fabelhafte Leichtigkeit, mit der er große Flächen gliedert und dekorativ behandelt, so dass einzelne seiner Arbeiten, namentlich Deckengemälde ihn als geschickten Schüler Pesne's zeigen, ohne dass er aber unser Interesse dauernd zu fesseln im Stande ist. Auf der Ausstellung war er nur durch ein Staffeleibild, eine allegorische Verherrlichung Friedrichs des Großen darstellend, vertreten, das von dem Magistrat der Stadt Berlin hergeliehen war.



Anton Graff, 1788. Königin Elisabeth Christine.
Schloss Berlin.

Die unmittelbare Erbschaft Pesne's in der Dekoration der königlichen Schlösser übernahm Charles-Amédée-Philippe van Loo, der schon vor Pesne's Tode nach Berlin berufen war, da diesem die Arbeit an den großen Deckengemälden wegen seines Alters nicht mehr zugemutet werden konnte. Von van Loo rühren die riesigen Deckengemälde der großen Säle im Potsdamer Stadtschloss und im Neuen Palais her, Arbeiten, die nicht ungeschickt, aber doch recht steif und trocken sind. An demselben Fehler leiden auch die von van Loo gemalten zahlreichen Bildnisse, wie das auf der Ausstellung vertretene Bildnis Friedrichs des Großen. Zu seinen erfreulichsten Arbeiten gehören die beiden Bilder auf der Ausstellung aus dem

Charlottenburger Schloss, auf denen seine Kinder mit Seifenblasen und mit einer Laterna magica beschäftigt dargestellt sind (1764). Eine Eigentümlichkeit seiner sämtlichen mir bekannten Brustbilder ist es, dass sie aus einem gemalten steinernen Lorbeerkranz heraus schauen. Seine Arbeiten sind auch im Privatbesitz nicht selten, haben aber meistens den Namen ihres Verfertigers verloren, oder werden als von Pesne herrührend bezeichnet, von dem sie sich aber leicht unterscheiden lassen.

Auch die Künstlerfamilie der Lisiewsky, deren Mitglieder durch ein volles Jahrhundert in Berlin thätig gewesen sind, war durch einige Bilder auf der Ausstellung vertreten. Der Stammvater der Familie, der Maler Georg Lisiewsky (geb. 1674, † 1746) war bereits als Günstling Eosanders als Porträtmaler in Berlin thätig gewesen, ohne es zu besonderem Rufe gebracht zu haben. Bekannter wurden unter seinen Kindern seine beiden Töchter Anna Dorothea Therbusch und Anna Rosina de Gasc, verwitwete Mathieu. Die erstere war namentlich in Berlin für Friedrich den Großen und Friedrich Wilhelm II thätig, und ihre Arbeiten sind zahlreich in den königlichen Schlössern und im Privatbesitz. Das aus dem Charlottenburger Schloss stammende süßliche und geleckte Bild König Friedrich Wilhelms II auf der Ausstellung war von ihrer Hand, ebenso das als Kostümbild interessante Gruppenbild Friedrich Nikolai's mit seiner Familie aus dem Besitze der Familie Parthey. Es wäre jedenfalls nicht ohne Interesse, der Thätigkeit dieser Künstlerfamilie nachzugehen, die an vielen Höfen, namentlich am Berliner, Dessauer, Mecklenburgischen und Braunschweigischen eine große Thätigkeit entfaltete. Die Therbusch brachte es sogar dazu, zum Mitglied der Pariser und Wiener Akademie gewählt zu werden. Von Anna Rosina de Gasc brachte die Ausstellung ein ansprechendes kleines Gruppenbild der Schwester und des Schwagers Friedrichs des Großen, des Herzogs von Braunschweig, vom Jahre 1777, wie sie behaglich am Kamin sitzen und der Herzog seiner Gemahlin aus einem Buche vorliest (Schloss Berlin).

Der berühmteste Porträtmaler im deutschen Norden vom Ende des vorigen Jahrhunderts, Anton Graff, ist in den königlichen Schlössern durch manche schöne Bildnisse vertreten, die aber fast alle der Protektion des Prinzen Heinrich oder des Königs Friedrich Wilhelms II ihr Entstehen verdanken. Auf der Ausstellung befand sich aus königlichem Besitze eines seiner bekanntesten Bilder, die Königin Elisabeth Christine im Witwenschleier vom Jahre 1788, ein Bild, das in zahlreichen Reproduktionen verbreitet ist (Abbildung S. 36).

Bedeutend besser als über die Erwerbungen Friedrichs des Großen aus dem Gebiete der Malerei sind wir über die Geschichte seiner Sammlungen von Skulpturen unterrichtet, da die Durchforschung der Akten in Verbindung mit der der vorhandenen Kunstwerke hier zu viel besseren Resultaten geführt hat.

Der bedeutendste Ankauf von Kunstwerken, den der große König je gemacht hat, erfolgte gleich im zweiten Jahre seiner Regierung: es war der Ankauf der Sammlung des Kardinals Polignac im Jahre 1742. In der Hauptsache bestand diese Sammlung ja aus antiken Skulpturen, die jetzt den Grundstock der Antiken-Sammlung der Königlichen Museen bilden, aber aufer diesen Antiken kamen eine ganze Reihe von modernen Kunstwerken nach Berlin und Potsdam, die für die Entwicklung der Kunst in Berlin und für die Neigungen des Königs von großem Einfluss geworden

sind, so dass es gewiss berechtigt ist, wenn ich hier auf die Geschichte der Erwerbung etwas näher eingehe.

Der Kardinal Melchior de Polignac¹⁾ hatte seine Antiken-Sammlung im Anfang des vorigen Jahrhunderts in Rom großen Teils durch eigene Ausgrabungen zusammengebracht und dieselbe dann später (1731) in sein Pariser Hôtel überführen lassen. Es handelt sich hierbei nicht nur um Statuen, Büsten und Reliefs, sondern die Sammlung war auch außerordentlich reich an Vasen, Urnen und namentlich antiken Platten von Marmor und Halbedelsteinen, die noch heute als Tischplatten einen wertvollen Schmuck der Wohnungen Friedrichs des Großen bilden. Wichtiger als diese Antiken sind für uns aber augenblicklich die große Anzahl moderner Skulpturen, die der König als Teile dieser Sammlung gleichzeitig erwarb, denn durch diese lernte Friedrich zuerst einige französische Bildhauer kennen, die für seine ganzen Beziehungen zur Kunst von Bedeutung geblieben sind. In Rom hatte der Kardinal Polignac mit dem Bildhauer Lambert-Sigisbert Adam, einem Schüler der französischen Akademie in Rom, Beziehungen angeknüpft und solches Gefallen an seinen Arbeiten gefunden, dass er ihn hauptsächlich zur Restaurierung seiner antiken Statuen verwendete. Unter diesen Restaurierungen waren die berühmtesten die eines kleinen Faun, an dem er Kopf, Arme und Hände neu machte und die Restaurierung oder wohl vielmehr Herstellung der sogenannten Familie des Lykomedes aus einer Anzahl von Torsen, die durch Rauch wieder als Apollo und einige Musen umrestauriert sind. Zum Glück ist eine Statue unverändert geblieben, da der antike Teil derselben zu unbedeutend war, und heute mit Recht in der Abteilung der modernen Skulpturen aufgestellt. Als Restaurierung der Antike hat die Arbeit heute gar keinen Wert, aber als flotte und charakteristische Arbeit Adams ist sie von großem Reiz und wir können nur bedauern, dass die Restaurierung der anderen Figuren wieder entfernt ist, ohne dass man sich scheinbar die Mühe genommen hat, die Arbeiten Adams auch nur aufzuheben. Von einigen der Figuren existieren noch Gipsabgüsse, die vor ihrer Veränderung gemacht sind, so z. B. von den heute Polyhymnia und Euterpe genannten Statuen in der Vorhalle des Antilopenhauses im Zoologischen Garten und von der Polyhymnia (bei Polignac Deidamia) im Treppenhaus des großherzoglichen Schlosses zu Neustrelitz.²⁾ Aber nicht nur in der Form von Restaurierungen antiker Skulpturen lernte Friedrich der Große Lambert-Sigisbert Adam in der neu erworbenen Sammlung kennen, sondern erhielt auch zugleich zwei schöne selbständige Arbeiten in dieser Sammlung, die Büsten des Neptun und der Amphitrite, die auf der Ausstellung zu sehen waren und ihren gewöhnlichen Platz in der kleinen Galerie des Schlosses Sanssouci haben. Nach einem Berichte des Direktors der Akademie in Rom, Wleughels, vom 22. Mai 1724, hatten diese Büsten des jungen Künstlers derartig das Wohlgefallen des Kardinals erregt, dass

¹⁾ In dem Kaufkontrakt des Agenten Friedrichs des Großen, Mathieu-François Petit, mit dem Erben des Kardinals, seinem Neffen, »seigneur Louis Héraclé Melchior Vicomte de Polignac mestre de camp du regiment dauphin étranger gouverneur de la Ville dupuy et present majeur de vingt cinq ans demeurant à Paris à l'hotel de Louvres rue de Richelieu paroisse saint Roch«, wird der verstorbene Kardinal folgendermaßen benannt: »Feu Eminentissime Seigneur Monseigneur Melchior de Polignac Pretre cardinal de la sainte eglise Romaine, Archeveque d'Auch, commandeur des ordres du Roy, abbé commandataire des abbayes royales d'auchin, de corbie, de Bomport, de begarre et de mouzon, grand maitre de l'ordre du St. esprit de montpellier«.

²⁾ Vergl. Eggers: Christian Daniel Rauch, Bd. II, S. 288ff. und Bd. III, S. XVIII.

derselbe sie zum Schmucke seiner Wohnung erwarb.¹⁾ Aufser diesen Arbeiten Adams in der Polignacschen Sammlung erwähne ich noch die bekannte Porphyrbüste des Herzogs von Bracciano im Park von Sanssouci, die angeblich nach einem Modell Bernini's gearbeitet ist, und einige kleinere Marmorwerke von Algardi und seiner Schule in Sanssouci und Charlottenburg. Auch die beiden Kaminvorsetzer



Lambert-Sigisbert Adam. Neptun
Schloss Sanssouci.

aus Bronze mit den Figuren des Herkules und der Deianira im Schloss von Charlottenburg entstammen dieser Sammlung. Von Bouchardon, der mit Adam zusammen nach Rom gekommen war, wurde im Jahre 1731 für Polignac ein antiker Torso als Göttin des Reichtums restauriert, die heute ebenfalls in der Sammlung der christlichen Skulpturen im Museum ihren Platz gefunden hat, da nur der geringste

¹⁾ Vergl. Thirion: Les Adam et Clodion. Paris 1885.

Teil an ihr antik ist. Erwähnt sei auch noch eine schöne Bronzestatuette des Kardinals Richelieu von Girardon (im Katalog fälschlich als Arbeit Bernini's bezeichnet), die in der Bilder-Galerie von Sanssouci placiert ist. Die Sammlung Polignac hat demnach nicht nur Bedeutung für die antike Kunstgeschichte, sondern in hervorragendem Maße auch für die moderne, und aus ihr hat der junge König sein erstes Urteil über die französische Skulptur schöpfen können, das für ihn dauernd geblieben ist, denn wenigstens für die Werke der Adam hat er stets eine Vorliebe bewahrt und ihr Name kehrt öfter in seinen Schriften und Poesien wieder. Es liefs sich nicht mehr feststellen, wer den König zuerst auf die Sammlung aufmerksam gemacht hat. Wie aus dem im geheimen Staats-Archiv aufbewahrten, auf Pergament geschriebenen Kontrakt hervorgeht, liefs der Erbe der Sammlung, der oben bereits genannte Neffe des Kardinals, ein gedrucktes Verzeichnis¹⁾ herstellen und überall versenden. Unter den verschiedenen Geboten auf die gesamte Sammlung war die des Agenten Friedrichs, des Pariser Bürgers Mathieu-François Petit, mit 80 000 livres das höchste, und am 17. Juli 1742 wird der Kontrakt darüber vor Notar und Zeugen ausgefertigt. Die Verhandlungen über den Ankauf müssen aber bereits längere Zeit im Gange gewesen sein, denn bereits am 10. Juni hatte Friedrich an Jordan vom »camp de Kutenberg« aus geschrieben: »J'ai conclu le marché pour le fameux cabinet du cardinal de Polignac, je l'aurais en entier. On l'enverra par Rouen à Hambourg. Ce sera pour Charlottenbourg un ornement de plus, et qui vous amusera autant que votre bibliothèque.«

Nach Dargenville hätte der jüngere Bruder von Lambert-Sigisbert Adam, Nicolas-Sébastien, die Sammlung nach Berlin begleitet, Thirion²⁾ spricht dagegen die Vermutung aus, dass es der Schwager Adams, Thomas Michel, der Vater von Clodion (Claude Michel) und Sigisbert Michel gewesen sei, der im Jahre 1748 als premier sculpteur du roi de Prusse bezeichnet wird und 1751 thatsächlich in Berlin gestorben ist. Es ist mir nicht gelungen, hierüber Genaueres festzustellen.

Für Friedrich den Grofsen war also die Kunst Lambert-Sigisbert Adams und seiner Brüder, die ihn bei seinen Arbeiten jahrelang unterstützt hatten, ein feststehender Begriff, und seine gute Meinung für sie musste nur erhöht werden, als er im Jahre 1752 zwei seiner Hauptwerke als Geschenk von Louis XV erhielt: »La Chasse« und »La Pêche«, die an der grofsen Fontäne im Park von Sanssouci aufgestellt wurden. Gleichzeitig wurden als Geschenke des französischen Königs der »Merkur« und die »Venus« von Pigalle, sowie eine Kopie des Ares Ludovisi von Lambert-Sigisbert Adam übersandt. Die Korrespondenz über dieses reiche Geschenk im Geheimen Staats-Archiv in Berlin, und das, was Thirion darüber veröffentlicht hat, ergeben nichts über eine besondere Veranlassung, sondern es scheint ein reines Freundschaftsgeschenk zu sein, dem diese Form gegeben wurde, da Louis XV der Eifer, mit dem Friedrich der Grofsen gerade in Paris französische Kunstwerke ankaufen liefs, bekannt geworden sein musste. Die Statuen selber langten erst im

¹⁾ Ein Exemplar dieses Verzeichnisses, das sehr selten sein muss, liegt dem Kontrakt bei: Etat et description des statues tant colossales que de grandeur naturelle, et de demie nature, bustes grands, moyens, et demi bustes, bas-reliefs de différentes espèces, urnes, colonnes, inscriptions, et autres ouvrages antiques, tant grecs que romaines, trouvés à Rome; assemblés, et apportés en France par feu M. le Cardinal de Polignac: à vendre en total ou par parties, dans les temps qui seront indiqués. A Paris, de l'imprimerie de J. B. Coignard, imprimeur du Roy MDCCXLII.

²⁾ a. a. O. S. 194ff.

Jahre 1752 in Berlin an, aber ein Bericht des Marquis de Puyzieulx erwähnt sie bereits im Jahre 1748: »Extrait d'une lettre de Mr. le Marquis de Puyzieulx du 12^e 8^{bre} 1748.«¹⁾ »Je ne perds pas de vue les statues que le Roy a destinées au Roy de Prusse. On y travaille sans cesse, pour les mettre dans l'état de perfection, et je presse les sculpteur de S. M. de ne pas perdre un moment à les finir. Je vous charge de dire a Mr. de Podewils qu'elles seront de la plus grande beauté, il y en aura cinq, sauf le Chapitre des accidents, et si belles que même dans Rome elles attireroient l'attention des Curieux. On peut s'en rapporter à moy, ayant été plusieurs années en Italie, et étant très difficile à contenter sur pareils ouvrages; en un mot le présent sera digne du Prince, qui le donne, et de celui qui le recevra.« Ein an die direction générale gerichteter Rapport (abgedruckt bei Thirion a. a. O.), vom Jahre 1750 sagt: dass die Venus von Pigalle Ende August fertig werden soll, und erwähnt, dass jede der beiden Figuren von Pigalle und der Mars von Adam 2 500 livres Gewicht habe. Louis XV spricht in seinem Schreiben vom 16. Januar 1750 nur von vier Statuen, doch beruht das auf einem Schreibfehler oder die fünfte ist erst später hinzugefügt worden: »Monsieur mon Frère. J'envoye à V^{re} Majté quatre morceaux de marbre que j'ay fait travailler avec quelque soin; Je souhaite qu'Elle les trouve dignes d'être admis dans les beaux jardins de Potsdam, et je la prie de les recevoir comme un gage de l'amitié parfaite avec laquelle je suis inviolablement Monsieur mon Frère

De V^{re} Majtéà Versailles le 16 Jan^{er} 1750.Bon Frère
(gez.) Louis«

Aus der Antwort Friedrichs des Großen leuchtet die Freude hervor, die ihm das Geschenk bereitet, das seinen Neigungen und Wünschen so entgegenkommt, denn wie wir später sehen werden, bemühte er sich schon seit Jahren, einige schöne Statuen für seine Potsdamer Gärten zu erhalten. »Monsieur mon Frère. J'accepte avec autant de reconnaissance que de satisfaction le nouveau gage d'amitié, que V^{re} Majté m'offre par sa lettre du 16^e de ce mois, en m'envoyant de belles statues de marbre. J'aurai soin de les placer d'une manière à me rappeler souvent le doux souvenir des noeuds d'amitié, qui nous unissent. J'en connois parfaitement le prix, et j'espère que V^{re} Majté voudra bien être persuadée, que je porterai toujours ma principale attention à les resserver de plus en plus et à la convaincre de l'estime et de l'attachement avec les quels je suis Monsieur mon Frère

de V^{re} Majtéà Potsdam le 31 Jan^{er} 1750.«bon Frère
(ohne Unterschrift, weil Konzept)

Was nun die fünf Statuen selber anbelangt, so giebt uns das bereits angeführte Werk von Thirion eine Reihe von Mitteilungen über die Entstehungsgeschichte der drei von Lambert-Sigisbert Adam angefertigten Gruppen.

Die Kopie des Ares Ludovisi von Adam war bereits zwanzig Jahre alt, als sie von Louis XV an Friedrich den Großen geschenkt wurde, und das könnte die Auffassung unterstützen, dass der französische König glaubte, Friedrich mit dem Geschenk eines Werkes von Adam eine besondere Aufmerksamkeit zu erweisen. Es galt für die Pensionäre der französischen Akademie in Rom die Regel, dass sie

¹⁾ Geh. Staats-Archiv Berlin. Rep. XI (93), Conv. 108A.

während ihres Aufenthaltes eine Arbeit für den König anfertigten, gewissermaßen als Dank und als Beweis ihres Könnens. Zu diesem Zwecke hatte Adam diese Kopie mit außerordentlicher Sorgfalt in den Jahren 1726—1730 in Rom ausgeführt, von wo sie in demselben Jahre der Fertigstellung, zusammen mit dem Modell eines »Ulysse se sauvant du naufrage«, nach Paris gesandt wurde.

Die Arbeit trägt die Bezeichnung: »Lamb. Sigisbertus Adam Nanceianus Fecit Romae Anno M. D. C. C. XXX«.

Friedrich der Große gab der Statue einen Ehrenplatz in der Vorhalle des Schlosses Sanssouci.

Von größerem Werte als diese Kopie sind die beiden Gruppen der Fischerei und der Jagd, die Lambert-Sigisbert, gleich nach seiner Rückkehr von Rom im Jahre 1733, im Auftrage des Königs begonnen haben muss und die ursprünglich zur Dekoration des Schlosses Choisy bestimmt waren. Auf dem Salon von 1739 erregten die ausgestellten Modelle großes Aufsehen und Bewunderung. Die Fischerei ist durch zwei Nymphen dargestellt, die eine auf einem Felsen und die andere unten sitzend, wie sie gerade ein Netz, das aufser mehreren Fischen einen kleinen Triton enthält, aus dem Meere ziehen. Der Eifer der Nymphen, die seltene Beute nicht entschlüpfen zu lassen, ist sehr lebendig zum Ausdruck gebracht. Die Gruppe der Jagd zeigt zwei Nymphen, von denen die eine gerade einen Reiher an einem Baume aufhängt, während die andere ihr Bogen und Köcher reicht, um sie daneben zu hängen. Die Kompositionen sind von außerordentlicher Lebendigkeit und die technische Behandlung des Marmors, namentlich auch bei der Behandlung der Details, wie des Fischernetzes, des Gefieders des Reihers u. s. w., zeugen von außergewöhnlichem Geschick. Bemerkenswert ist namentlich auch die Lebenswahrheit, mit der alle Tiere dargestellt sind. Vollendet wurden die beiden Arbeiten erst im Jahre 1749, so dass Adam trotz der Hülfe seiner Brüder, sechszehn Jahre daran gearbeitet hat; allerdings hatte er noch mehrere große Arbeiten daneben fertig zu stellen. Für die Gruppe der Jagd hatte Lambert-Sigisbert den Preis von 25 000 und für die Fischerei 38 000 livres gefordert, musste sich aber schließlich mit einem Gesamtpreis von 52 000 livres begnügen. Die Aufstellung im Freien, ohne jeden Schutz, ist den Gruppen natürlicherweise nicht gut bekommen und die fein ausgearbeiteten Details sind schon vielfach beschädigt.

Die künstlerisch wertvollsten Figuren aber, die als Geschenke Louis' XV nach Potsdam kamen, sind die beiden Statuen des Merkur und der Venus von Pigalle, Werke, um die wir noch heute von den Franzosen beneidet werden, in demselben Sinne, wie schon Voltaire 1763 an Pigalle schrieb: »Il-y-a longtemps, Monsieur, que j'ai admiré vos chefs d'oeuvre qui décorent un palais du roi de Prusse et qui devraient embellir la France.« Die Statue des Merkur, die schönste der beiden, ist in die Königlichen Museen überführt und durch eine Kopie ersetzt worden. In der Sammlung Julienne befand sich eine Terrakotta-Skizze zum Merkur von Pigalle's eigener Hand, die mit der Sammlung 1767 zusammen verkauft wurde.

Das Geschenk Louis' XV war den Wünschen Friedrichs des Großen zuvorgekommen, der sich schon seit längerer Zeit um einige schöne Statuen für seine Potsdamer Gärten bemühte; denn schon am 16. August 1745 hatte der König an den Grafen Rothenburg in Paris geschrieben, dass derselbe Petit beauftragen solle, ihm zwei schöne Marmorgruppen zu besorgen. Das Sujet sei gleichgültig, wenn es nur schön sei, die Gruppen könnten selbst 5000—6000 Thaler kosten. Aber erst zehn Jahre später scheint es zu einem wirklichen Auftrage von Seiten des Königs gekommen

zu sein; leider fehlt gerade der Anfang einer ungedruckten Korrespondenz des Königs und seines Vorlesers de Catt mit dem Bankier Mettra in Paris, der mit seinem Vater der Nachfolger Petits als Agent des Königs in Paris geworden war. Die Entstehungsgeschichte der vier Statuen scheint sich aber so abgespielt zu haben, dass zuerst Slodtz mit den Statuen eines Apollo und einer Diana, Lambert-Sigisbert Adam mit der eines Mars, und Coustou le jeune mit der einer Venus beauftragt wurden, und dass mit den drei Künstlern ein förmlicher Kontrakt über diese Arbeit abgeschlossen wurde. Da nun L.-S. Adam am 13. Mai 1759 gestorben war, wurde der Mars ebenfalls an Coustou übertragen, doch musste den Erben Adams für die angefangene Arbeit 1200 Francs bezahlt werden. Slodtz starb im Jahre 1764 und am 21. Januar 1765 sendet Mettra mehrere Entwürfe von Lemoyne und Vassé zu den Statuen eines Apollo und einer Diana, auf die hin Friedrich der Grose Lemoyne mit der Anfertigung des Apollo und Vassé mit der der Diana beauftragte. Die Klarstellung dieser Schiebungen ist dadurch noch schwieriger, dass François-Gaspard Adam, der jüngste Bruder Lambert-Sigisberts, Berlin im Jahre 1760 ebenfalls mit Hinterlassung eines unvollendeten Mars verlies, der später von Sigisbert Michel vollendet wurde, und dass nach seinem im Jahre 1761 in Paris erfolgten Tode seine Witwe von Friedrich dem Großen mehrfach die Bezahlung unvollendeter Arbeiten ihres Mannes forderte. Genannt werden dabei aber immer nur die Statuen Winterfelds und Schwerins, die ebenfalls von Sigisbert Michel vollendet wurden. Die Lückenhaftigkeit und Zerstreutheit der erhaltenen Korrespondenzen und Dokumente erschweren überhaupt alle Arbeiten auf diesem Gebiete außerordentlich.

Die Fertigstellung der vier Statuen durch Guillaume Coustou le jeune, Jean-Baptiste Lemoyne und Louis-Claude Vassé zog sich noch mehrere Jahre hin, und die Zähigkeit, mit der die Künstler oder der Agent Mettra immer neue Ansprüche erhoben, scheinen dem König vielen Ärger bereitet zu haben. Der Preis der einzelnen Statuen geht aus der Korrespondenz nicht ganz klar hervor; jedenfalls erhalten die Bildhauer für jede Statue zweimal je 3000 und einmal 7000 livres, das würde also mindestens 13 000 livres für jede Statue machen. Im Jahre 1771 sind endlich alle vier Statuen so weit fertig, dass sie nach Potsdam übersandt werden konnten, wo sie an den Thüren in der Bilder-Galerie von Sanssouci aufgestellt wurden. Gleich beim Eintritt in die Bilder-Galerie links steht der schöne Apollo von Lemoyne, langsam vorwärts schreitend, das lorbeerbekränzte Haupt etwas nach links gewandt. Der von den Schultern herabfallende Mantel ist vorn um die Hüften geschlungen. In der herabhängenden Linken hält er die Leyer, mit der Rechten nimmt er von dem Ast eines hinter ihm stehenden Baumes einen Lorbeerkranz. Die Statue ist ein hervorragendes Werk Lemoyne's und überhaupt französischer Kunst des XVIII Jahrhunderts, sie ist am Sockel links bezeichnet: *J. B.^{ts} Lemoyne Parisinus | fecit 1771*. Eine schwächere Arbeit ist das Gegenstück an der anderen Seite der Thür, die eilig vorschreitende Diana von Vassé, die bezeichnet ist: *Lud. Vassé | Parisinus | fecit Anno 1769*. An der gegenüberliegenden Thür, die in das kleine Kabinet führt, stehen links und rechts der Mars und die Venus von Coustou, von denen die letztere ein würdiges Gegenstück zum Apollo Lemoyne's ist. Beide Statuen waren im Salon von 1769 ausgestellt und sind bezeichnet: *Guill. Coustou Fil. Fecit Paris 1769*. (Bei der Venus fehlt das Fecit.) Diese vier Statuen allein sind es wert, dass die schöne Bilder-Galerie bei Sanssouci von den Kunstfreunden öfter aufgesucht werde als es geschieht; auch die Gemäldesammlung enthält noch manche Perlen, und die-

selbe ist in den letzten Jahren durch Ersatz der wertlosen Bilder aus den Beständen der königlichen Schlösser durch viele kunstgeschichtlich und künstlerisch wertvolle Bilder vermehrt worden.

Wir haben bereits oben gesehen, welchen großen Umfang die Gemälde-Ankäufe Friedrichs durch seinen Agenten Mettra in Paris in den Jahren 1766 und 1767 haben, über die ein glücklicher Zufall uns die Korrespondenz zum Teil erhalten hat. Von noch größerer Bedeutung sind die Ankäufe von Skulpturen, Bronzen, Vasen u. s. w. in diesen Jahren, namentlich auch deshalb, weil auf diesem Gebiete mit oder ohne Absicht nicht in dem Maße betrogen werden konnte, und weil es mir gelungen ist, einen großen Teil dieser Gegenstände, namentlich die aus der Sammlung Julienne stammenden, in den Schlössern wieder festzustellen.

Am 25. Juli 1766 entschuldigt sich Mettra lebhaft deswegen, weil eine Sendung mit Marmor-Tischplatten (*deux tables bordées de verde antique*) und zwei Alabaster-Vasen in sehr beschädigtem Zustande in Berlin angekommen sind; auch setzt er die Gründe auseinander, warum er nicht die zuerst von ihm vorgeschlagene Uhr, sondern eine andere, reichere gesandt habe, deren Wert auf 12 000 livres geschätzt worden sei. Kristallkronen werden vom König viel begehrt, doch als Mettra einmal eine mehr senden will als der König bestellt hat, erfolgen heftige Vorwürfe deswegen. Interessant ist auch der Umstand, dass Mettra Proben von solchen Sèvres-Porzellanen für 343 livres senden muss, die augenblicklich am gangbarsten im Pariser Handel sind. Mettra empfiehlt dabei die Dekorierung der Nachahmungen mit Landschaften oder Figuren, eventuell auf farbigem Grunde. Die weißen Stücke sollten wenigstens »*simples filets d'or*« erhalten. Mettra hat bereits einen Kaufmann an der Hand, der den Vertrieb der Berliner Porzellane übernehmen will, von denen er sich namentlich in der Zeit des Jahreswechsels und anderer Geschenkzeiten einen reichen Absatz verspricht. Unter anderen Gegenständen macht der Agent auch auf einen Diamanten aufmerksam, dessen Modell er mitschickt, der für den Preis von 200 000 livres verkauft werden soll. Über das Angebot von zwei Statuen Pigalle's »*L'Amour et L'Amitié*« kommt es zu längeren Verhandlungen, die sich aber zerschlagen, da die Verkäufer von ihrer Forderung von 40 000 livres nichts herunterlassen wollen.

In demselben Jahre kommt es aber zu einem der wichtigsten Ankäufe Friedrichs des Großen, dem die königlichen Schlösser eine Reihe von Kunstwerken ersten Ranges verdanken. Am 9. Januar 1767 übersendet Mettra den Katalog der vente Julienne¹⁾, aus der wir schon oben einige von ihm für den König angekaufte Bilder erwähnt haben, und in der im Ganzen für 40 789 livres 18 sous Gegenstände gekauft sind. Mit Hilfe der Beschreibungen von Österreich und Nicolai und den Beschreibungen des Katalogs konnte ich 11 Stücke in den Schlössern feststellen, die hier mit den Worten des Katalogs zusammengestellt werden.

1. u. 2. Kat. No. 1260. »*Deux vases de porphyre en forme d'urne, bien évidés avec leurs couvercles, ils sont contournés en spirale, et les anses en forme de pattes d'écrevisses; leur hauteur de 24 pouces, posés sur des socles de verd d'Egypte antique, avec des masques de lions aux quatre faces, en bronze doré d'or moulu, hauteur 11 pouces.*

Tout le monde sait la difficulté que l'on a à travailler cette matière, et par conséquent de quelle conséquence sont ces deux morceaux, que l'on peut assurer

¹⁾ Pierre Remy: Catalogue raisonné des tableaux dessins et estampes, et autres effets curieux après le décès de M. de Julienne etc. Paris 1767.



1.

2.

3.

VASEN AUS MARMOR UND PORPHYR MIT VERGOLDETEN BRONZEN
KÖNIGLICHE SCHLÖSSER

être du travail le plus exquis, et d'une parfaite conservation.« — Diese beiden schönen Vasen stehen auf den Kaminen der Jaspis-Galerie im Neuen Palais.

3. Kat. No. 1261. »Un autre vase de porphyre, et son couvercle aplati à côté avec des anses, doré d'or moulu, sur un pied de même: la hauteur totale 18 pouces.«

Diese Vase liefs König Friedrich Wilhelm II aus dem Neuen Palais in seine Wohnung im Berliner Schloss (Königskammern) bringen, wo sie noch heute ihren Platz hat. Auf der Ausstellung stand sie im Uhrensaal in der Mitte des Schreibtisches Friedrich des Großen. Vergl. Tafel VI Fig. No. 2.

4. u. 5. Kat. No. 1276. »Deux vases en navette avec leur couvercle, d'albâtre orientale, ornés de bronze, dorés d'or moulu, sur des socles de breche verte et piédestaux de bronze dorés d'or moulu: hauteur totale 12 pouces.«

Diese beiden Vasen sind mit der vorigen zusammen in das Berliner Schloss gekommen, neben der sie auch auf der Ausstellung standen (Abbildung S. 21).

6. Kat. No. 1236 (Bronze). »Mercur, figure debout très bien réparée de 22 pouces de haut, d'après l'original de Jean de Bologne, qui est à Florence sur un joli pied de marqueterie de cuivre, garni de bronze doré.« Neues Palais.

7. Kat. No. 1239. »Hercule qui suffoque Anté, groupe de trois figures, sur un pied de bronze doré d'or moulu: hauteur 24 pouces.« Neues Palais. Nach Nicolai wäre auch eine in demselben Raume wie die beiden soeben erwähnten Bronzen placierte kleine Bronze der Venus von Medici aus der Sammlung Julienne; im Katalog ist dieselbe aber nicht verzeichnet.

8. u. 9. Kat. No. 1264. »Deux bustes de très forte nature, faits d'une pierre verdâtre, que les Italiens appellent pierre de Parangon avec des yeux d'agate onix rapportés; l'une est la tête de Cicéron, l'autre celle de Drusus, fils de Tibère; l'un a un bout de draperie en bronze doré d'or moulu: tous les deux sont sur des socles pareillement de bronze doré d'or moulu. — L'on pense que ces deux morceaux sont très anciens et faits d'une main habile. Ils marquent très bien dans cette collection.«

Die beiden Büsten standen in der Bibliothek Friedrichs des Großen im Neuen Palais, heute befinden sie sich in der Abteilung der antiken Bildwerke in den Königlichen Museen (Katalog No. 342, Julius Caesar und 1332 Augustus). Die Auffassung dieser



Vase aus Marmor und vergoldeter Bronze.
Schloss Berlin.

Büsten als Antiken ist schon vielfach mit Recht angezweifelt worden und es ist jedenfalls beachtenswert, dass der Katalog der Sammlung Julienne sie als solche nicht bezeichnet.

Österreich erwähnt noch ein Marmorwerk in der Bilder-Galerie von Sanssouci: Kleiner sitzender Bacchus, neben ihm ein Satyr und ein Tiger, legt die linke Hand auf eine antike Vase, angeblich aus der Schule Michelangelo's, als aus der Sammlung Julienne's stammend; das ist aber ein Irrtum, der vielleicht dadurch entstanden ist, dass diese Skulptur, das Werk eines Italieners oder eines von Italien stark beeinflussten Franzosen des XVII Jahrhunderts, gleichzeitig mit der Sammlung Julienne von Mettra aus Paris abgesandt wurde. Der König musste es mit 6000 livres bezahlen. Zu diesen Erwerbungen kommen noch die beiden schon erwähnten Bilder von Carle van Loo und van der Werff, so dass jedenfalls der größte Teil dieses Ankaufes wieder festgestellt ist. Julienne war bekanntlich im Besitz einer großen Anzahl von Bildern Watteau's, den er besonders begünstigte und dem er durch das umfangreiche Kupferstichwerk nach seinen Gemälden und Zeichnungen das denkbar schönste Denkmal setzte, und auch Friedrich der Große ist in den Besitz einer ganzen Reihe von Bildern Watteau's aus dem ehemaligen Besitz Julienne's gekommen, aber er muss sie schon lange vor Julienne's Tode unter der Hand erhalten haben, denn bei der Versteigerung der Sammlung waren nur noch sieben Bilder Watteau's vorhanden (vergl. Dohme a. a. O.).

Sechs Wochen nach der Absendung dieser Ankäufe schickte Mettra eine zweite Gruppe von »Tables, Vases, Bronzes et Tableaux« an Friedrich den Großen ab, für die er 43 680 livres in Rechnung setzt; doch wissen wir leider nichts Näheres über den Inhalt dieser Sendung. Es sind aber noch eine ganze Reihe von entsprechenden Gegenständen aus dem Besitz Friedrichs des Großen vorhanden, die wir dieser Verbindung des Königs mit Mettra verdanken werden. Erwähnenswert sind namentlich eine ganze Reihe von mit vergoldeten Bronzen montierten Marmorvasen aus den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, unter denen namentlich zwei Vasen, ungefähr vom Jahre 1770, wegen ihrer schönen Formen und der Feinheit ihrer Bronzen und Schönheit der Vergoldung bemerkenswert sind (Abbildung Tafel VI No. 3); Monsieur Beurdeley in Paris besitzt zu denselben, seiner freundlichen Mitteilung zufolge, den ersten Zeichnungsentwurf. Auf der Ausstellung waren außer den erwähnten noch eine ganze Reihe von derartigen, mit Bronze verzierten Marmorgefäßen aus dieser späteren Zeit zum ersten Male den Kunstfreunden sichtbar gemacht, während andere von ihrem Platz nicht entfernt werden konnten. (Abbildungen Tafel VI No. 1, S. 27 u. 45). Noch beschränkter wie mit diesen Arbeiten, konnten auf der Ausstellung die größeren Marmorbildwerke aus den königlichen Schlössern und Gärten gezeigt werden, so dass gerade dieser Teil der Sammlungen des Großen Königs nur eine sehr magere Vertretung fand. Außer den schon genannten Skulpturen brachte die Ausstellung aus königlichem Besitz noch ein kleines reizvolles sitzendes Mädchen aus weißem Marmor, das sich in seiner Auffassung und Technik am meisten der Kunst Falconets nähert, ohne ihm aber mit Sicherheit zugeschrieben werden zu können.

ANHANG

Auszüge aus Bruchstücken der Korrespondenz Friedrichs des Großen und seines Vorgesetzten de Catt mit dem Bankier Mettra in Paris, betreffend den Ankauf von Kunstgegenständen durch den König.

I. Briefe Mettra's an Friedrich den Grofsen.
(Königliches Haus-Archiv, Rep. XLVII.)

Paris 18 October 1764.

Le Sr *Coustou*, que Votre Majesté a chargé de l'exécution de la Statue de *Mars* supplie Votre Majesté de lui faire payer douze cent livres pour completer l'acompte de 3000 livres qui a été payé pour chacune des trois autres statues et donc il n'a reçu pour celleci que 1800 francs, le surplus ayant été adjugé par la justice à la succession du feu Sr *Adam* précédement chargé de cet ouvrage. Le sr *Coustou* demande qu'il soit fait avec lui un traité en bonnes formes aussi qu'il a été fait avec le sr *Slodtz* et lui pour les autres statues. Si c'est l'intention de V. M. je la supplie de m'autoriser à cet effet.

Dann bittet Mettra noch um Zahlung einer Restforderung von 15132,19 Livres.

Sire

Paris 21 Januar 1765.

Les Srs *Le Moine* et *Vassé* sculpteurs de notre académie que V. M. a chargé des statues d'*Apollon* et de *Diane* que devait faire le feu sr *Michel-Ange Slodtz*, mettent à vos pieds les croquis de dessins qu'ils ont projetés pour ces figures et supplient V. M. de Leur renvoyer ceux quelle aura daigné choisir.

Suivant les conditions des traités que V. M. a ci-devant approuvés et qui me serviront de Modeles pour ceux que selon ses ordres je dois faire avec les srs *Le Moine* et *Vassé*, il est du à ces sculpteurs et au sr *Coustou* chargé des statues de *Mars* et de *Venus*, pour les secondes accomptes des quatre figures L. 12 000

Il revient au sr *Coustou* sur le premier accompte à cause des frais de la succession *Adam* L. 1 200

V. M. m'a ordonné de faire l'acquisition du lustre de cristal de Roche dont j'ai mis le modele à ses pieds, et quelle a agréé pour le prix de . . . L. 28 000

En total Livres de France 41 200

Le lustre est prêt à partir. Comme je dois faire ces payments en argent comptant je supplie V. M. de m'en vouloir bien faire les fonds.

Note des Avances de L. S. Mettra de Paris faites par les ordres et pour le compte de Sa Majesté Le Roy de Prusse

		L.	
1766			
Avril 11	Pour le montant du Compte envoyé cejourd'hui	68 792	—
Juin 1	Payé à Monsieur Dalember six mois de Pension	600	—
» 18	Payé à Monsieur Thiriot trois mois de ses honoraires	300	—
Juillet 6	Pour Envoy de deux Stes familles du Corregge et de Raphael Envoi d'essais de Porcelaine	60 000 343	— 10
	Pour envoy d'un tableau de Vanderwerff	8 000	—
Aoust 14	Frais de voyage des Srs Grosellier et Tournaut	1 200	—
	Provision sur les d'articles, Emballage et douane des Corregge et Raphael, Ports de lettres, paquets et autres faux frais concernant l'exécution des ordres de Sa Majesté pendant les six premiers mois 1766	6 800	—
		146 035	10
	Bez. durch Splittgerber & Daun	108 000	—
		L. 38 035	10
	Payé à Monsieur Thiriot 3 mois des honoraires	300	—
	Pour le restant dû sur une <i>Tenture de Beauvais</i>	8 000	—
	Pour second et dernier Payement de trois Lustres de Cristal de Roche	18 000	—
	Honoraire du peintre de la manufacture pour augmentation sur la hauteur des Tentures au delà des mesures ordinaires, Douane, Emballage et Provision	2 800	—
		L. 67 135	10

10 Juli 1767.

Les acquisitions que j'ai faites suivant les ordres de V. M. à la vente des Effets de Mr de Julienne sont parti avec les passeports d'Exemption des droites de sortie que la Cour de France m'a donnés pour cette expédition destinée à V. M. J'attens de vos etc. etc.

Note des avances etc.

1767			L.	
		Pour le montant du Compte envoyé le 10 Avril 1767 dans lequel n'a pas été compris le dernier Payement des Lustres dont l'Expedition est retardée pour l'attente de l'arrivée des Cristaux	54 313	10
Avril 10		Envoi de Livres	61	16
Mai 1		Achats faits à la Vente du Cabinet de M. de Julienne . . .	40 789	18
		Statue de Bachus par Michel-Ange	6 000	—
		Provision et Emballage de ces articles et de ceux c'y après en 26 Caisses	6 400	—
Juin 4		Payé à Mr. Dalembert six mois de Pension	600	—
" 16		à M. Thiriot	300	—
		Envoi de Tables, Vases, Bronzes et Tableaux suivant la note c'y jointe L. 41 600 } Provision » 2 080 }	43 680	—
		Porte de Lettres, expedition etc. etc. pendant les 6 premiers Mois 1767	4 600	—
			<u>L.</u>	<u>156 745</u>
				4

II. Briefe Mettra's an de Catt.
(Königliches Haus-Archiv, Rep. XLVII.)

Paris 23 Juni 1766.

Vous ne me parlez plus du tableau de M. Amand. Cet honnête homme attend toujours avec soumission ce qu'il plaira au Roi d'ordonner sur son sort.

Paris 4 Juli 1766.

Je vous envoie une note de tableaux qui sont à bon marché. Ils forment une des plus agréables collections que j'aye vue. Le Rubens est une esquisse finie du beau tableau qu'il a fait à Rome pour y faire connaître ses talents. Les deux Rembrandt sont très gracieux et de la plus belle expression, on ne donnera ces tableaux pour les prix indiqués que pour avoir de l'argent comptant. C'est une très belle occasion

Paris 21 Juli 1766.

J'ai été bien sensible à ce que vous m'avez marqué à l'occasion du *Leonard* et du *Jules* et j'ose vous assurer que je ne mérite pas les reproches que vous me faites à ce sujet. Je n'épargne aucune soin pour procurer au Roi les meilleurs marchés possibles comme les plus beaux morceaux, mais la rareté de ceux de ces deux maîtres aussi bien conservés et le pris que l'affluence des étrangers a mis aux beaux tableaux ne m'a pas laissé douter un moment que le prix de ceux-ci n'était pas trop haut. D'ailleurs je ne m'en raporte jamais à moi même dans ces occasions et tous les connaisseurs que j'ai consultés les ont estimés bien au dessus de ce prix. C'est ce qui m'a déterminé à conclure ce marché quand le vendeur consentit à donner le tableau de Jules, et ces deux tableaux me resteront maintenant sur mon compte si le Roi persiste à ne les pas agréer. Les conditions que j'avais faites avec le vendeur lors de l'envoi du *Leonard* était de lui remettre le tableau ou le valeur au bout de quatre mois.

Je vous supplie de nouveau, Monsieur, de ne confier les tableaux gatés qu'à un homme bien prudent, quand le papier est collé, un peu d'eau le détache sans risque. Il y a bien peu de chose à la draperie du *Diogene*. Le prix dex tableaux rares est exorbitant. On me

demande trente mille livres d'un grand tableau de Pietro de Cortona, je l'ai fait voir. Il est bien regardé pour le plus beau tableau connu de ce maître, je vous en enverrai ces jours ci le dessin.

Paris 25 Juli 1766.

Je suis pénétré jusque au fond de l'âme des reproches que vous me faites par la lettre dont vous m'avez honoré le 13 courant. L'idée d'avoir pu déplaire un moment à votre auguste monarque me plonge dans le chagrin le plus violent. Le seul bien que j'ambitionne, est de me rendre digne de la confiance qu'il daigne me témoigner, et le but de tous mes desirs est de lui voir agréer l'hommage entier de mes jours et de mes services. Je supplie Sa Majesté de ne pas imputer à négligence de ma part les accidens qui sont arrivés aux tables et aux vases. L'emballage en a été fait sous mes yeux et aucune précaution n'y a été épargnée. Je vous ai prévenu dans le temps de la rareté de ces sortes de tables: celles ci sont ce que j'ai pu trouver de mieux et tous les connaisseurs m'ont assuré qu'elles étaient à très bon compte. Je ne fais jamais d'acquisition sans m'aider des lumières des plus habiles artistes et de nos académiciens. Les deux tables bordées de verd antique ont été fort estimées comme un morceau superbe. Je vous prie, monsieur, de vous rapeller qu'un pied ayant été brisé a un des vases de porphyre que j'avais annoncé et la pendule que j'avais proposée d'abord n'étant pas fusée, j'ai pris en place ces deux vases d'albâtre et la riche pendule qui est bien plus belle que l'autre. Cette pendule seule qui était dans les caisses Nr. st et ss a été estimée L. 12 000.

Le tableau de Diogene est un des ceux que j'ai le plus fait examiner, on l'a estimé un des plus beaux et de plus vigoureux du Guide. Celui a qui j'ai acheté le Jules Romain offre de le reprendre pour L. 5000 ou pour un article a choisir de la note que je vous ai envoyé dernièrement. Je suis bien étonné que le Leonard n'aie pas réuni tous les suffrages chez vous. Les morceaux anciens aussi corrects et aussi bien conservés sont devenus ici de la plus grande rareté surtout depuis que l'affluence des étrangers les ont fait monter a des prix exorbitans. La ^{ste} famille de Raphael de la caisse rs est mise au niveau de celle que le Roi de France a payée cent vingt mille livres.

Paris 28 Juli 1766.

Voici la note des articles qu'on propose a choisir pour remplacer le Jules Romain. J'ai à vous observer qu'ayant examiné de nouveau l'esquisse de Rubens j'ai vu qu'on l'avait entièrement gâtée en la voulant retoucher. Les repeints ont repoussé en plusieurs endroits et je crains bien qu'ils ne puissent pas même supporter le voyage. Cette esquisse était en meilleur état quand je l'ai proposée.

Paris 15 August 1766.

Le Roy ayant bien voulu me faire payer par Mr Splitgerber et Daun L. 50 000 a compte sur mes avances je vous remets ci-joint la note de ce qu'il me reste a supplier votre auguste monarque a me faire rentrer montant a L. 96 035,10.

Je compte que la seconde tenture de Beauvais représentant les amours des dieux sera bientôt prête, j'aurai dans deux mois les trois lustres de crystal de Roche, pour lesquels reste a payer: L. 18 000 que je supplie Sa Majesté de me faire payer. . . .

Paris 1 September 1766.

C'est avec une douleur d'autant plus vive que j'ai appris que les deux tableaux sur marbre que j'ai achetés dernièrement par ordre de Sa Majesté ont paru n'être pas du Corregge et de Raphael, que cette imputation a pu faire soupçonner mon zèle. Je sens trop le prix de la confiance dont le Roi daigne m'honorer pour m'en rapporter a mes propres lumières dans les acquisitions et Je ne me suis déterminé a proposer ces deux tableaux a Sa Majesté que d'après le témoignage unanime qu'ont rendu en leur faveur les plus habiles connaisseurs d'ici. Ils regardent celui du Corregge comme un des plus beaux de ce maître et mettent celui de Raphael au niveau de celui qu'est à Versailles. Les Srs Colins, Boileau et Doujeux

reconnu dans toute l'Europe pour les plus versés dans cette pratique m'ont donné le certificat ci-joint. J'implore d'ailleurs l'équité de Votre Auguste Monarque pour que l'on ne m'impute point les accidens arrivés en route a ces deux rares morceaux et qui sans doute ont été occasionné par quelque événement extraordinaire puis qu'aucune precaution n'a été épargnée dans l'emballage qui a été fait sous mes yeux. Sans ces dommages, celui de qui je les tiens les aurait repris et je supplie Sa Majesté de ne point ordonner que ces tableaux brisés sans qu'il y ait de ma faute, restent sur mon compte.

Je vous ai envoyé les échantillons de Porcelaine que vous avez reçus, uniquement pour vous donner une idée des formes d'usage ici. On peut orner ces ouvrages de figures et de paysages même de fonds de couleur, ceux en blanc avec de simples filets d'or se rendront bien ici, mais il est nécessaire qu'on les puisse donner au même prix et même a meilleur compte qu'à Seve.

Paris 26 Dezember 1766.

Pour me conformer aux ordres de Sa Majesté j'ai fait la recherche d'un lustre de crystal de Roche qui fut digne d'orner un de ses palais, j'en ai trouvé un à vendre, monté en lyre de cinq pieds de haut sur trois de diamètre, terminé par une fort belle poire. La plupart des pièces principales sont pures, il est bien garni de cristaux a huit bobèches et huit vases et il est très bien monté. Il appartient a un de nos financiers qui ne s'en defaie que parce qu'il est trop fort pour son sallon et il en veut L. 26000.

J'aurai ces joursci les desseins de quatre belles statues; voici le modele et la forme d'un diamant d'une tres belle eau qui est à vendre, on en demande deux cent mille livres. Si le Roi vouloie en faire l'acquisition vous m'obligeriez de le faire estimer chez vous ce qui est facile a faire sur la vue de la forme et la note du poids.

Le marchand d'ici qui m'avait remis les modeles de porcelaine pour donner une idée des formes qui sont d'usage ici aurait désiré avoir des ouvrages de votre manufacture pour les debiter au renouvellement de l'année, temps des presents et des emplettes. Si on se conforme a la note que je vous ai envoyée, il espère pouvoir en procurer un débouché avantageux.

Paris 9 Januar 1767.

J'ai l'honneur de vous envoyer le croquis de deux des plus beaux morceaux du celebre Pigale. Il les avait faits pour Mme la marquise de Pompadour et on les met au rang des premiers ouvrages de sculpture. Le groupe de l'amour et l'amitié est connu de toute l'Europe. On veut vendre ces deux objets qui ont toujours fait pendants L. 48000.

Il vous parviendra aussi le catalogue de la vente de Mons^r de Julienne pour la quelle je supplie Sa Majesté de me donner ses ordres et de me faire payer des fonds pour les acquisitions qui doivent être au comptant.

J'attends de son équité et bonté le payement de mon compte de L. 67192.

Paris 16 Januar 1767.

J'ai eu l'honneur de vous envoyer le 5 de ce mois les dessins du fameux groupe de l'amour et l'amitié par le Sr Pigale et de son pendant. L'occasion qui se presente maintenant pour les avoir est unique et mes recherches ne m'ont indiqué jusque à present aucun autre morceau de sculpture qui put remplir les vues de Sa Majesté et qui soit digne d'orner ses Palais. On ne pourra pas les avoir a moins de quarante mille livres les deux. Il vous sera parvenu le catalogue du cabinet de feu Mons^r de Julienne dont ont fera la vente vers le mois de mars prochain.

Paris 26 Januar 1767.

Voici le croquis et les propositions d'une belle figure de marbre qu'un particulier d'ici veut vendre L. 6000 et qui est propre a orner le milieu d'un parterre ou d'un bosquet.

Paris 6 Februar 1767.

J'ai bien reçu la lettre dont vous m'avez honoré le 27 decbre je crois bien qu'on ne veuille rien rabattre sur les statues de M. Pigalle. A l'égard du diamant j'ai compris par les discours du propriétaire qu'il se trouve en besoin d'argent et qu'en le payant en argent comptant on l'aurait à moins de cent cinquante mille livres; je me conformerai aux ordres de Sa Majesté pour la vente du cabinet de M. de Julienne qui ne s'ouvrira qu'à la fin du mois prochain, j'attends de ses bontés et de justice qu'elle voudra bien me faire payer le montant de mon compte precedant à fin que cette somme me serve aux acquisitions qu'elle m'ordonne de faire et qui doivent se payer comptant.

Paris 9 Februar 1767.

Je vous prie de mettre aux pieds de Votre Auguste Monarque la lettre cijnointe que j'ai pris la liberté de lui écrire pour le supplier de m'accorder un titre qui me mette à portée de remplir ses ordres dans toute l'étendue de mon zele. Ne serait il point temeraire d'esperer des bontés d'un roi qui merite si bien le surnom de bienfaiteur de l'humanité, qu'il voulue bien y joindre un revenu annuel qui me serait une preuve que les services de mon pere et les miens ont été agréables à Sa Majesté. Je me flatte d'autant plus d'obtenir le titre qui faie l'objet de mes vœux, que le Roi avoie daigné le conférer au feu M. Petit et vient de l'accorder au comte de Barberin pour d'autres objets.

Je réclame de nouveau l'équité de Sa Majesté pour le payement de mon compte de L. 67 135.

Paris 13 Februar 1767.

Je n'ai pas reussi dans les soins que je me suis donné pour obtenir un rabais sur les deux groupes de Pigalle dont on veut quarante mille livres. On assure que cet artiste en demandait une plus forte somme et est certain que le groupe de l'amour et l'amitié est regardé comme son cheff'oeuvre et qu'on ne pourrait remonter de semblables morceaux de remontre.

J'apprends avec la plus vire reconnaissance que le Roi a daigné temoigner qu'il donnerait des ordres pour qu'il me soit fait un prompt payement dont j'ai vu grand besoin.

Paris 20 März 1767.

J'attends les ordres de Sa Majesté pour les deux statues de Pigalle dont j'ai engagé le propriétaire à suspendre la vente: elles sont vivement demandées par la cour de Russie et un de nos seigneurs.

Je suis penetré de la plus vive et de la plus respectueuse reconnaissance pour la bonté que Sa Majesté a de m'accorder le titre de Son agent, cette faveur m'est d'autant plus précieux qu'elle me mettra à portée d'executer avec moins d'obstacles les ordres dont elle daignera de me charger et de me livrer entierement à l'ardeur du zele qui m'anime pour son service, j'en attends les lettres avec tout l'empressement d'un coeur que cette nouvelle a rempli de la joye la plus pure.

Paris 6 April 1767.

J'ay suivi exactement la vente du cabinet de M. de Julienne suivant les ordres de Sa Majesté; j'ai acheté le S. Jérôme de Vanderwerff pour L. 2530 . . La charité Romaine de Rubens a été rendue L. 5000 : « : « quoique ce soit un beau tableau, j'ai pensé que je servirais mal les intentions du Roi en faisant l'acquisition, il est noir, point gracieux et en fort mauvais état. Les autres articles que le Roi desire n'ont pas encore été mis en vente.

Paris 10 April 1767.

Je prends la liberté de mettre aux pieds de Sa Majesté le compte des avances que j'ay faites suivant Ses ordres montant à L. 54 313.10^s, je n'employe par les 18000 qui restent à payer sur les lustres, quoique j'aye pris des engagements pour cette somme avec celui qui s'est engagé de me les fournir; il a été obligé de me demander un delai pour la li-

vraison à cause du retard d'un petit nombre de pièces qui luy manquent encore et qu'il attend de Milan. Son correspondant en cette ville a eu la mauvaise foy de disposer d'un autre coté des cristaux qu'il aurait dû lui expédier il y a six mois.

III. Briefe Friedrichs des Grossen an Mettra.
(Königliches Geheimes Staats-Archiv, Minütten, Bd. 71.)

Au Sr Mettra à Paris.

J'ai reçu votre lettre du 26^e Juin dr et comme je vois par son contenu qu'il est encore dû aux sculpteurs chargés de l'exécution des quatre statues la somme de 28 m. L., je vous ferai compter cet argent là à mesure que vous ferez partir les dites statues. Au reste j'attends encore le lustre, que vous aviez promis de m'expédier il y a deux ans. J'espère que vous ne l'oublierez pas tout à fait. Et sur ce etc. à Potsd le 7^e Juillet 1769.

Au Sr Mettra à Paris.

J'ai reçu avec votre lettre du 25^e Juillet dr la notes des avances que vous pretendez avoir faites pour mon compte et suis étonné de voir par son contenu, que vous demandez des remboursements dans le temps que vous avez déjà reçu au dela de ce que vous avez à prétendre. Deduisez à votre compte le montant des articles, qu'en conformité de la réponse, que je vous ai faite sous le 4^e 8^{bre} dr, je vous ai defalqué de celu du 20^e 7^{bre} de l'année passée et vous trouverez que vous me devez actuellement au dela de L. 6000. Pour ce qui est des sculpteurs chargés de l'exécution des quatre statues, je vois bien que vous ignorez que j'ai fait payer en dernier lieu au Sr Coustou par le colonel Baron de Goltz un à compte de 6000 L. ou 1500 écus. Au reste vous me parlez encore de deux lustres dans le temps que sur ceux, que je vous ai commandés il ne vous reste encore à expédier qu'un seul pareil à celui que j'ai reçu en dernier lieu. Je n'attends donc que ce seul lustre n'en ayant pas besoin de d'avantage. Sur ce etc. à Potsdam le 3^e Aout 1769.

Au Sr Mettra à Paris.

Comme je ne saurais me décider sur les vases pour garnitures de cheminée et autres ornements de la collection dont vous me parlez dans votre lettre du 22^e Janvier dr, avant que d'en avoir vu le catalogue et d'en savoir le prix, vous m'en enverrez l'un et l'autre pour voir s'il y a par hazard quelque garniture ou autre pièce qui me pourrait convenir.

Pour ce qui est des quatre statues, et dont il n'y a que trois prêtes à partir, vous attendrez que la quatrième sera pareillement achevée pour les faire partir à la fois, et c'est alors que je ferai compter aux sculpteurs le restant des accords faits avec eux, ne pouvant point me résoudre à leur faire encore des avances dans le temps qu'ils m'ont fait attendre sept années après leur ouvrage.

Au reste vous faites encore mention de deux lustres dans le temps que je ne vous en ai commandé en tout que trois; en ayant déjà reçu deux je n'attends encore, comme je vous ai déjà déclaré à deux reprises, qu'un seul pareil à celui que j'ai reçu en dernier lieu; et des que je saurai que ce troisième et dernier lustre sera parti et arrivé à Francfort sur le Mayn, je vous en ferai compter le montant. Et vous répétant au sur plus par rapport aux avances, que vous pretendez avoir faites, mes reponses du 3^e Aout dr et 4^e 8^{bre} 1768. Je prie Dieu etc. à Potsdam le 3^e Février 1770.

Au Sr Mettra à Paris.

Comme je vois par votre lettre du 27^e Mars dr que les sculpteurs Coustou et Vassé ont exécuté les statues dont ils étaient chargés, et qu'ils demandent d'en être débarassé,

vous pouvez faire partir ces trois statues soigneusement empaquetées, et après avoir réglé leur decomppte me l'envoyer pourque je puisse leur en faire tenir le salde dans le courant du mois de Mai prochain. Sur ce etc. à Potsdam le 7^e Avril 1770.

Au Sr Mettre à Paris.

J'ai reçu avec votre lettre du 10^e Aout d^r le compte des trois statues que vous avez fait partir et qui monte à L. 27 679. Comme selon votre lettre du 26^e Juin de l'année passée il ne restait dû pour ces trois statues, savoir

au Sr Coustou	L. 14 000
au Sr Vassé	» 7 000
	<u>L. 21 000</u>

Sur quoi aiant fait payer par le colonel de Goltz au Sr Coustou L. 6 000

ne devrait rester sur ces statues que L. 15000

Je vois donc à regret que les faux frais de cette commission montent presque aussi haut que tout le reste de la commission même, et n'étant d'ailleurs du tout content de la manière que vous exécutez mes ordres, revenant encore à me faire accepter ce troisième lustre, que je ne vous ai point commandé; il faut que je vous déclare, que si vous continuez sur le même pied, je pourrais bien me pourvoir d'un autre commissionnaire. Au reste vous me parlez encore du montant de votre compte dans le temps, que je n'en ai point reçu depuis deux ans et qu'alors le dernier était si confusement dressé, que je n'ai jamais pû demeler ce qui effectivement était encore dû. Il faut donc, que vous me fassiez parvenir un compte net et bien juste et ou tous ces articles, que je n'ai point reçus, et que je vous ai defalqués à diverses reprises, soient entièrement obmis, avant que je pense à vous en faire compter le salde. Cependant je prie Dieu qu'il etc. à Potsdam le 14^e 7^{bre} 1770.

Die unvollständige Erhaltung dieser für die Geschichte der Sammlungen Friedrichs des Großen so wichtigen Korrespondenz beruht darauf, dass der litterarische Nachlass de Catts nicht zusammengeblieben ist, sondern von späteren Besitzern zum Teil als Makulatur verkauft wurde. Davon sind zwei Bruchstücke aus den Händen eines Schlächters oder Käsehändlers gerettet worden; das eine ist vorstehend unter I und II zum Abdruck gebracht worden, das andere, umfangreichere, befindet sich, worauf mich Herr Dr. Arend Buchholz freundlichst aufmerksam machte, in der Bibliothek der Göritz-Lübeck-Stiftung zu Berlin, konnte aber für diesen Aufsatz nicht mehr von mir benutzt werden. Es enthält die teilweise Ergänzung, zum größten Teil aber die Fortsetzung der unter II abgedruckten Briefe Mettra's an de Catt und wird demnächst von mir publiziert werden. Hier will ich aus diesen Briefen nur noch einige Ergänzungen hinzufügen über die Ankäufe des Königs aus der Sammlung Julienne (vergl. S. 44 ff.; die Katalognummern beziehen sich auf den Katalog der Sammlung Julienne von Remy — vergl. S. 44, Anm. 1 —, von dem sich ein mit Preisen versehenes Exemplar in der Bibliothek des Königlichen Kupferstichkabinetts befindet).

Das wertvollste Ölgemälde, das der König bei dieser Gelegenheit erwarb, war der Laresse: Die Taufe des Achilles, jetzt Königliche Museen, Katalog No. 481, der für 9610 Livres in seinen Besitz überging. (Remy, Katalog No. 194: »Gerard de Laresse: Un Tableau peint sur toile de 2 pieds 11 pouces de haut sur 4 pieds 11 pouces de large. Le véritable sujet n'est pas encore bien connu; peut-être est-il allégorique, néanmoins il a beaucoup de ressemblance à celui qui représente Achilles déguisé en fille sous le nom de Pirrha à la cour de Lycomedes etc.«)

Weitere Erwerbungen waren Remy, No. 199. A. v. d. Werf: S. Jérôme en méditation, vu plus qu'à micorps et des trois quarts. 16 pouces 9 lignes de haut, 14 pouces de large; sur bois du plus précieux fini. — 2530 Livres.

Das bereits Seite 24 erwähnte Bild von Carle van Loo: Jason und Medea wurde mit 1200 Livres 10 s. bezahlt. Die beiden großen Porphyrvasen (vergl. S. 44 No. 1 und 2) kosteten 13000 Livres, die kleinere (No. 3) 4395 Livres, die beiden schiff-förmigen Vasen (No. 4 und 5) 1090 Livres, der Merkur (No. 6) 779 Livres, der Herkules und Antaeus (No. 7) 722 Livres, die beiden Büsten (No. 8 und 9) 1999 Livres 19 s. Durch diese Notizen wird unsere Kenntnis über die Einzelheiten einer der wertvollsten Erwerbungen des großen Königs außerordentlich bereichert. Es ist leider kaum zu hoffen, dass noch viele ähnliche Funde in den Archiven gemacht werden können.



III

DAS

BILDHAUER-ATELIER

FRIEDRICHS DES GROSSEN

UND SEINE INHABER

VON

PAUL SEIDEL

Die Gründung eines Bildhauer-Ateliers mit fest angestelltem Vorstande und Gehilfen durch Friedrich den Großen ist für die Entwicklung dieser Seite der bildenden Kunst in Berlin von ganz außerordentlicher Bedeutung geworden. Während es wohl unmöglich sein dürfte, bei der Geschichte der Malerei in Berlin die Entwicklung dieser Kunst von Friedrichs des Großen Regierungsantritt bis auf unsere heutige Zeit aus sich heraus zu entwickeln, lässt sich bei der Geschichte der Bildhauerkunst deutlich der Faden verfolgen, der den Anfang mit der heutigen Entwicklung verbindet, ja, wir können die hohe Blüte dieser Kunst in Berlin seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts direkt auf diese Gründung des Großen Königs zurückführen. Ein klassischer Zeuge hierfür ist der Altmeister Schadow, der die Verdienste der Franzosen und Italiener für die Entwicklung der Technik in diesem Atelier und für die Schulung der deutschen Bildhauer sehr hoch stellt. »Kommen deutsche Bildhauer an, um in meinem Atelier zu arbeiten, so muss man sie abweisen, oder von neuem unterrichten, denn sie kennen diese Methode nicht (Schadow spricht vorher von dem Punktieren des Marmors und der weiteren Behandlung desselben). Meine Vorgänger, von König Friedrichs des Großen ersten Regierungszeiten an, waren französische Bildhauer und ihre Leute Franzosen und Italiener; von daher schreibt sich die ganze Verfahrensart, welche alle Vortheile vereinigt, um prompt und exakt den Marmor zu behandeln.«

An anderer Stelle sagt Schadow über das Bildhauer-Atelier: »Diese Einrichtung mit ihren Gehalten und Emolumenten, war gewiss eine der splendidesten und wohlthätigsten Anstalten ihrer Art in ganz Europa. Der unsterbliche Monarch liebte das Institut mit Enthusiasmus, weil er dadurch in ganz kurzer Zeit eine Menge Statuen gleichsam hervorzaubern konnte, aber nach und nach verlor sich diese Vorliebe und mit ihr die Thätigkeit der Künstler.«

Es überschreitet den Rahmen dieser Arbeit, auf diese Entwicklung der Bildhauerkunst in Berlin näher einzugehen, es fällt mir hier zunächst nur wieder die dankbare Aufgabe zu, auf ein reiches, unbearbeitetes Material hinzuweisen und die Persönlichkeiten der Atelier-Vorstände zu König Friedrichs Zeit durch archivalische Mittheilungen und Zusammenstellung ihrer Werke in den königlichen Schlössern fester zu umschreiben und aus dem Nebel der Tradition in das klare Tageslicht der Thatsachen zu rücken. Daraus wird sich dann schon von selber ergeben, wie weit unsere großen Bildhauer vom Anfange des Jahrhunderts, Schadow und Rauch, auf den Schultern dieser ihrer Vorgänger stehen und nur durch sie erklärt werden können. Auf keinem Gebiete der bildenden Künste beweist sich die vielseitige Thätigkeit des Großen Königs in dem Maße auf die Dauer befruchtend, wie bei dem Schutze und der Förderung, die er der Bildhauerkunst angedeihen ließ.

FRANÇOIS-GASPARD ADAM ¹⁾

Die Adam sind eine alte lothringische Künstlerfamilie und noch heute steht in Nancy das reich dekorierte Haus, das sich der Vater der drei berühmten Brüder, der Bildhauer Jacob-Sigisbert Adam gebaut hat. Jacob-Sigisbert Adam, geboren im Jahre 1670 in Nancy, war der Sohn des »maître fondeur« Lambert Adam und wurde der Vater dreier Söhne, die sich als Bildhauer einen berühmten Namen gemacht haben. Der älteste Sohn, Lambert-Sigisbert Adam, genannt »l'ainé«, wurde am 10. Oktober 1700 geboren und zählt mit seinem fünf Jahre jüngeren Bruder Nicolas-Sébastien, genannt »le cadet« zu den bedeutendsten Bildhauern seiner Zeit. Ich habe bereits im vorhergehenden Aufsatz auf die Bedeutung seiner Werke hingewiesen, die in den Besitz Friedrichs des Großen gekommen sind. Am meisten interessiert uns hier aber der jüngste Bruder, François-Gaspard Adam, geboren am 23. Mai 1710, der sich zum Unterschiede von seinen älteren Brüdern auf seinen Arbeiten zuweilen als »minimus« bezeichnet. In den ersten dreißig Jahren seines Lebens hören wir wenig von François-Gaspard, er tritt als Schüler und Gehülfe seiner Brüder ganz hinter diese zurück und wird als selbständiger Künstler gar nicht genannt. Im Anfange des Jahres 1729 hatte sich der junge Bildhauer von Nancy aus auf den Weg nach Paris gemacht, um, dem Vorbilde seiner Brüder folgend, dort seine Ausbildung zu vollenden. Unterwegs aber änderte er seinen Reiseplan und wählte den Weg nach Rom, wo seine beiden Brüder thätig waren, bei denen er im Laufe des Jahres 1730 eintraf. Für Lambert-Sigisbert waren gerade die drei Jahre abgelaufen, die er als Pensionär des Königs in Rom zubringen konnte, er blieb aber trotzdem dort, um zusammen mit seinen Brüdern besonders bei der Restaurierung der Antiken-Sammlung des Kardinals Polignac thätig zu sein. Erst im Januar 1733 vermochte Lambert-Sigisbert sich von Rom zu trennen und reiste mit François-Gaspard ab, während Nicolas-Sébastien noch dort blieb. Die Reisenden hielten sich unterwegs in mehreren Städten Italiens auf und trennten sich schließlichsich von einander, da François-Gaspard noch einen Abstecher in seine Heimat machen wollte. In Paris erwarteten Lambert-Sigisbert große Aufgaben, bei deren Ausführung ihm von seinem jüngsten Bruder eifrig geholfen wurde. Es handelte sich namentlich um die beiden großen Marmorgruppen der »Retour de la Chasse« und »La Pêche dans la mer«, die von König Ludwig XV später an Friedrich den Großen geschenkt wurden (vergl. S. 40ff. u. S. 60). Auch an anderen großen Arbeiten wird François-Gaspard seinem Bruder geholfen haben, wie bei den Kolossalfiguren der Ströme, welche die obere Partie der Kaskade in St. Cloud schmücken, und bei der Mittelgruppe des Neptunbassins in Versailles, eines der größten Bildhauerwerke, die jemals hergestellt wurden. Lambert-Sigisbert war an ihm mit seinen Brüdern volle sieben Jahre thätig. Nachdem François-Gaspard auf diese Weise in zwölf-

¹⁾ Thirion: Les Adam et Clodion, Paris 1885, bringt viel interessantes Material über die Geschichte der Familie Adam und ihre Thätigkeit in Rom und Frankreich. Dagegen beruhen seine Berichte über die Thätigkeit Adams und Sigisbert Michels in Berlin zumeist auf der Anekdoten-Litteratur der Zeit; namentlich muss ich seine Angaben über das Verhältnis dieser Künstler zu Friedrich dem Großen auf Grundlage der Akten des königlichen Geheimen Staats-Archives in Berlin vielfach richtig stellen.

jähriger Thätigkeit in den Werkstätten seiner Brüder eine nicht gewöhnliche Geschicklichkeit in der Führung des Meißels und eine außerordentliche Sicherheit der Hand gewonnen hatte, dachte er daran, endlich einmal selbständig zu werden. Seine Bemühungen wurden mit Erfolg gekrönt und im Juni 1741 gewann er den ersten Preis in der Akademie, der ihm die goldene Medaille und das Recht einbrachte, drei Jahre in Rom als Pensionär des Königs zu leben. Die den Bewerbern gestellte Aufgabe lautete: »Tobie rendant la vue à son père«. Am 25. September 1742 reiste François-Gaspard nach Rom ab und am 3. November finden wir ihn bereits dort mit seinen Kollegen Vassé und Saly, zu denen sich später noch Challe gesellte, vollständig eingerichtet. Über seine Thätigkeit in Rom weiß man so gut wie gar nichts. Die übliche Arbeit für den König bestand in einem: »Faune antique tenant une grappe de raisins«. Nach Ablauf seiner drei Jahre im November 1745 bemühte er sich vergeblich um die Verlängerung dieser Berechtigung. Auch sein Bruder Lambert-Sigisbert beteiligte sich bei diesen Bemühungen in etwas heifßblütiger und lärmender Weise, so dass er schließlich den Direktor der Akademie in Rom, den Maler de Troy, persönlich angriff und für das Fehlschlagen der Hoffnungen seines Bruders verantwortlich machte. Es ist begreiflich, dass man durch diesen Lärm in der Generalverwaltung in Paris nur verstimmt gegen François-Gaspard wurde. Vielleicht sind die ihm dadurch erwachsenen Schwierigkeiten der Grund, weswegen der Künstler sich später nach Berlin wandte, nachdem er im September 1746 die Rückreise von Rom nach Paris angetreten hatte.

Wir haben schon früher gesehen, wie Friedrich der Große durch die mit der Sammlung Polignac in seinen Besitz gekommenen Werke des ältesten Adam, und namentlich auch durch die Restaurierung der Antiken dieser Sammlung, eine hohe Vorstellung von den künstlerischen Fähigkeiten der beiden ältesten Brüder Adam haben konnte. Die Erzählung Dargenville's, dass der König den zweiten Bruder Nicolas-Sébastien in seinen Dienst ziehen wollte, ist demnach gar nicht so unwahrscheinlich, ebenso, dass durch die Verwechslung von Adam cadet und minimus schließlich François-Gaspard nach Berlin gelangt sei. Die Geschichte dieser Verwechslung, wie sie Dargenville erzählt, ist aber zu amüsant, um sie hier nicht im Wortlaut folgen zu lassen: »Depuis longtemps le roi de Prusse désirait attirer Nicolas Adam dans son royaume. Les deux frères de cet artiste ne pouvaient l'ignorer; aussi lui tinrent-ils très secrets tous les détails de cette affaire. Ce fut en 1747 que Frédéric manda pour venir à Berlin Adam le cadet, avec la qualité de son premier sculpteur, une pension de 4000 livres pour son voyage. Le porteur de ces ordres¹⁾ alla chez l'ainé des Adam demander de la part du roi le jeune Adam. L'ainé fit paraître son dernier frère, récemment arrivé d'Italie après un séjour de six ans. L'agent se laissa aisément surprendre et lui montra les offres du roi, qui furent promptement acceptées. François, c'est le nom du troisième Adam, part pour la Prusse, il arrive; la renommée public, qu'Adam le jeune vient à Berlin; des Prussiens dont il était connu se rendent à la poste pour l'embrasser et le féliciter. Il est aisé de juger de leur surprise à la vue d'un visage inconnu. Nicolas, informé de l'affaire quand elle fut ainsi divulguée, ne la jugea pas assez avantageuse pour détromper le prince.«

¹⁾ Wahrscheinlich der Marquis d'Argens, der im Jahre 1747 längere Zeit in Paris war und unter Anderen auch den Maler Charles-Amédée-Philippe van Loo für Friedrich den Großen engagierte.

In Berlin kam Adam gerade rechtzeitig an, um bei der inneren Ausschmückung des eben vollendeten Schlosses von Sanssouci beschäftigt zu werden.¹⁾ Es handelte sich zuerst um die beiden Bildsäulen der Venus Urania und des Apollo in den Nischen des Speisesaales. Diese Urania, die erste Arbeit François-Gaspards in Berlin, ist zugleich das beste seiner Werke. Es liegt noch etwas von der Eleganz und Lebendigkeit seiner Brüder in dieser graziösen nackten Gestalt, bei der auch die technische Behandlung des Marmors geradezu meisterhaft ist. Jedenfalls war dieses Werk im Stande, die Leistungsfähigkeit des Künstlers hinreichend zu bezeugen. Am 17. Oktober besucht der König den Bildhauer in seiner Werkstatt, die ihm in dem Grottenhaus des Lustgartens am Berliner Schloss auf dem Platze, wo nachmals die alte Börse stand, angewiesen worden war. Im Jahre 1749 wurde der eben erwähnte Apollo, bedeutend flauer und schwächer als sein Gegenstück, und die »Flora mit dem Kinde spielend« fertig, während das Gegenstück der letzteren, eine »Kleopatra« im Jahre 1750 vollendet wurde. Diese beiden liegenden Figuren links und rechts von Sanssouci, an den Enden der Terrasse aufgestellt, machen einen wenig erfreulichen Eindruck, da sie namentlich auch durch die Witterung sehr gelitten haben. In den nächsten Jahren folgten eine Reihe von Statuen, die alle um die große Fontäne im Park von Sanssouci plaziert sind: Apollo, 1752 — Diana und Juno, beide von 1753 — Jupiter, 1754. Inzwischen (1752) waren auch als wertvoller Schmuck des Parkes die Marmorgruppen in Potsdam eingetroffen, die Ludwig XV Friedrich dem Großen als Geschenk gesandt hatte: »Merkur« und »Venus« von Pigalle, der »ruhende Mars« nach der Antike, »Jagd« und »Fischerei« von Lambert-Sigisbert Adam. Dieses Wiedersehen mit den Arbeiten seines Bruders, an denen er so lange geholfen hatte, wird den von der Heimat fernen François-Gaspard sehr bewegt, zugleich aber auch sein Selbstgefühl mächtig gehoben haben, da diese Werke das Ansehen, in dem sein Bruder in Paris und bei seinem König stand, auf das Klarste bezeugten. Andererseits war es für François-Gaspard kein Gewinn, dass seine Arbeiten mit denen eines Pigalle und eines Lambert-Sigisbert Adam direkt verglichen werden konnten; es trat dabei doch zu klar zu Tage, dass er über eine solide Mittelmäßigkeit, die sich allerdings großer technischer Geschicklichkeit erfreute, nicht heraus zu kommen vermochte. Die beiden Gruppen von Lambert-Sigisbert: »Jagd« und »Fischerei« legten aber auch für den König den Wunsch nahe, zu ihnen noch zwei Gegenstücke zu erhalten, um die Dekoration der Umgebung des Bassins vollständig zu machen. Es lag in der Sache selber, zu diesem Zweck die »Jagd«, bei der die Beute nur aus Vögeln besteht, als die Luft, und die Fischerei als das Wasser zu charakterisieren, um dann durch »Feuer« und »Erde« die vier Elemente vervollständigen zu können. Mit dieser Arbeit wurde François-Gaspard betraut, der zunächst die Sockel der beiden Gruppen seines Bruders mit entsprechenden charakteristischen Reliefs versah, und dann das Feuer, dargestellt durch Vulcan und Thetis (1756), und die Erde, die er durch die Figuren der Demeter und des Triptolemus, des Erfinders des Pfluges, charakterisierte (1758), zur Ausführung brachte.

Allen diesen Arbeiten eigen ist die große technische Geschicklichkeit in der Behandlung des Marmors und der Ausführung der Details, wie Adam sie sich durch die langjährige Übung in der Werkstätte seiner Brüder erworben hatte, andererseits

¹⁾ Am 1. Mai 1747 gibt Friedrich der Große das erste Diner zu 200 Couverts mit nachfolgendem Konzert in Sanssouci, und am 19. Mai nimmt er zusammen mit seinen Brüdern Heinrich und Ferdinand das erste Nachtquartier daselbst.

aber auch eine Schwäche der Erfindung und Flaubeit der Formgebung, die durch die Gewaltsamkeit der Bewegungen und Gezwungenheit der Stellungen nicht ersetzt werden konnten. Die letzten Arbeiten Adams für den König, die mit den bisher genannten Figuren zusammen placiert wurden, sind die Statue der Minerva (1760) und die angefangene Figur des Mars, die später von Sigisbert Michel vollendet worden ist.

Die archivalischen Nachrichten über diese Thätigkeit Adams sind nur spärlich erhalten. In einem Schreiben vom 26. November 1753 giebt der König dem Bildhauer auf seinen Bericht hin die Genehmigung, die soeben vollendete Statue der »Junon qui demande à Jupiter Jo changée en vache« mit ihrem Piedestal nach Potsdam transportieren lassen zu dürfen. Es ist dies die Juno mit dem Pfau am Bassin in Sanssouci, deren Gegenstück, Jupiter mit der in eine Kuh verwandelten Jo neben sich, erst im nächsten Jahre vollendet wurde. In einem anderen Schreiben vom 31. Januar 1759 giebt der König eine ähnliche Ermächtigung und befiehlt Adam, die Rechnungen für die vollendeten Arbeiten einzusenden.

Über das Privatleben des Künstlers erfahren wir nur aus einem Schreiben des Königs, dass er sich im Jahre 1751 in seine Heimat begeben wollte, um sich dort zu verheiraten: »resol. pour le Sculpteur Adam. Sur votre representation du 25^e du mois courant Je vous accorde le Congé de deux mois et demy que Vous M'avez demandé pour aller en Lorraine et à Paris, de même que la permission de vous y marier, si vous le trouvez à propos, mais au reste il faut, que vous arrangiez au paravant vos affaires d'ici de la sorte, que tous vos ouvriers soyent assez occupé jusqu'à votre retour et que rien ne soit negligé ni retardé par votre absence. Fait à Potsdam ce 28^e May 1751.« Es sind keine Anhaltspunkte dafür vorhanden, ob Adam diese Reise wirklich angetreten hat.

Außer den schon genannten Statuen hat Adam noch einige Werke in Berlin begonnen, die unser ganz besonderes Interesse herausfordern, da es sich um einige öffentliche Denkmäler handelt, durch die der König die Verdienste seiner Minister und Generale ehren wollte. Die Akten des Geheimen Staats-Archives haben mich in den Stand gesetzt, die Geschichte der Entstehung dieser Denkmäler hier zu geben. Das erste dieser Art ist die Marmorbüste, die Friedrich der Große von dem am 4. Oktober 1755 verstorbenen Grofskanzler Freiherrn von Cocceji, dem Verfasser des corpus juris Fridericianum anfertigen und im Hofe des Kollegienhauses, des heutigen Kammergerichts aufstellen ließ. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grofsen gab Gelegenheit, dieses erste öffentliche Denkmal, das einer nicht fürstlichen Persönlichkeit in Berlin gesetzt wurde und das sich heute in einem Sitzungssaal des Kammergerichts befindet, der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Dieser Vorgang, dass in Preußen zum ersten Male die Kunst herangezogen wurde, um das Andenken eines um den Staat verdienten Mannes öffentlich zu ehren, ist bedeutsam genug, um hier die Schreiben zu veröffentlichen, durch die Friedrich der Große seinen Entschluss in dieser Beziehung kund gab: (Geh. Staats-Archiv, Berlin, Minuten, Bd. 56.)

»An die Wittib des verstorbenen Grofs Cantzlers Baron v. Cocceji.

. . . Inzwischen da ich resolviret bin, das Andenken Eures Eheherrns und dessen meriten gegen Mich dadurch zu perpetuiren, dass ich von demselben eine marmorne buste auf Meine eigene Kosten anfertigen und solche auf dem Hoffe des sogenannten Collegien-Hauses in Berlin zum bestandigen Andenken placiren lassen

will; so wird es Mir zu gnädigsten Gefallen gegen Euch gereichen, wann Ihr eines von denen besten portraits Eures verstorbenen Eheherrn choisiren und solches zu erwähnten Behuff an Meinen Hoff Bildhauer zu Berlin den Adam auf einige Zeit verabfolgen lafsen werdet. Ich bin übrigens pp. Potsdam den 24 Oct. 1755.«

»Au Sculpteur Adami (sic).

Sa Majesté ayant resolu de faire élever un beau Buste de feu le Grand Chancelier Baron de Cocceji avec un Piedestal, sur lequel doit être gravé une inscription de la façon du Président de Maupertuis et que le tout soit placé alors au milieu de la Cour de l'Hotel où ordinairement les tribuneaux de Justice de Berlin assemblent (sic). L'Intention de Sa Majesté est, que le Sculpteur Adami doit se charger de cet ouvrage pour en faire quelque chose de beau et digne de l'attention de la postérité et à cette fin il doit aller prendre chez la Veuve de Cocceji le Portrait de feu son Epoux.

à Potsdam ce 24 Oct. 1755.«

»Au Président de Maupertuis.

Comme le Grand Chancelier Baron de Cocceji vient de mourir à Mon grand regret et que touché de ses rares mérites, j'ai resolu pour perpétuer sa memoire de faire élever un beau Buste de Marbre du dit Grand Chancelier avec un Piedestal par le sculpteur Adami, auquel j'ai déjà donné mes ordres en conséquence et Je souhaiterois de faire orner le piedestal d'une belle Inscription à la Romaine, pour transmettre à la Postérité que feu le Baron de Cocceji a réhabilité les loix de la Patrie et retablie la Justice dans mes Etats; pour cet effet Je souhaiterois, que Vous voulies bien vous charger de la composition de cette Inscription selon mon intention.

Sur ce etc. à Potsdam ce 24 Oct. 1755.«

Die Ausführung dieser Büste verzögerte sich aus uns nicht bekannten Gründen sehr und wurde erst von Adams Nachfolger Sigisbert Michel zu Ende gebracht.

Aus Breslau giebt der König im Jahre 1759 den Entschluss kund, seinen beiden auf dem Schlachtfelde gebliebenen Generalen Schwerin und Winterfeld¹⁾ auf dem Wilhelmsplatz in Berlin ein Denkmal zu setzen:

»Au Sculpteur Adam à Berlin.

S. M. ayant resolu de faire poser à Berlin les statues tant du feu Marechal Comte de Schwerin que du General de Winterfeld toutes deux de Marbre de la hauteur de 6 pieds chacune sur des pedestaux proportionnés aux statues où l'inscription puisse être incrustée, en lettres de cuivre doré, Sa Majesté désire en conséquence du Sculpteur Adam de faire un ou deux dessins de chaque Statue avec son piedestal et de joindre à chacune l'évaluation exacte de frais aux quels les différents dessins pourront monter et d'envoyer le tout le plutôt que possible directement à S. M. Afin que le dit Adam puisse d'autant mieux prendre ses mesures S. M. ont bien l'averti, que les deux Statues sont destinées pour la place Guillaume ou le Wilhelms-Markt, non pour être placées au milieu mais dans les deux coins de

¹⁾ Der Feldmarschall Kurt Christoph Graf von Schwerin, der Sieger von Mollwitz, war am 6. Mai 1757 vor Prag gefallen. Der General Hans Karl von Winterfeld, General-Adjutant und militärischer Vertrauter des Königs, starb am 8. September 1757 in Folge einer im Gefecht bei Moys empfangenen Wunde.

la place et dressées de manière que chacune doit faire face aux rues qui aboutissent à la dite place, sur quoi il pourra prendre ses dimensions et dresser ses plans.
à Breslau le 22 Jan. 1759.«

Die Einsendung der geforderten Entwürfe scheint von Adam umgehend erfolgt zu sein, denn bereits am 14. Februar giebt der König seine Zustimmung zu den eingesandten Zeichnungen:

»Au Sculpteur Adam à Berlin.

S. M. ayant approuvé les deux dessins des statues du Maréchal que le Sculpteur Adam Lui a présenté, Elle a donné en même temps ses ordres au Conseiller privé Köppen à Berlin, pour qu'il ait soin de procurer au dit Adam les marbres avec tout ce qui sera nécessaire en frais pour l'emplacement de ces deux statues.

à Breslau le 14 Fevr. 1759.«

Ich nehme hier gleich voraus, dass die Statue Schwerins von Sigisbert Michel im Jahre 1768 vollendet wurde, dass aber von der Statue Winterfelds im Jahre 1775 noch nicht mehr als eine Zeichnung, wahrscheinlich die Adams, existierte, die bei der Anfertigung der Statue durch die Gebrüder Rentz zu Grunde gelegt wurde.

Aus welchen Gründen François-Gaspard Adam Berlin verlassen hat, konnte ich nicht feststellen, wahrscheinlich nahm er ebenso wie bereits früher der Maler van Loo, der Kriegsunruhen wegen Urlaub nach Paris, bis ruhigere und den Künsten günstigere Zeiten eingetreten wären. Möglich ist aber auch, dass der am 13. Mai 1759 in Paris erfolgte Tod seines ältesten Bruders Lambert-Sigisbert ihn zu einer Reise nach dort veranlasst hat, wo er dann selber am 18. August 1761 gestorben ist.

Die Witwe Adams forderte zu wiederholten Malen von Paris aus eine Bezahlung für die Arbeit ihres Gatten an den Bildsäulen Schwerins und Winterfelds, wurde aber vom König abschläglich beschieden, da »tous ces ouvrages n'ont été qu'ébauchés par lui«. Wenn sie absolut Forderungen geltend machen wolle, solle sie sich deswegen an Sigisbert Michel wenden, der mit der Fertigstellung dieser Arbeiten betraut sei.

Die Werkstatt François-Gaspard Adams ist von größerer Bedeutung für Berlin geworden, als es auf den ersten Anblick erscheinen möchte. Um tüchtige und begabte Bildhauer nach Berlin zu ziehen, hatte Friedrich der Große das Prinzip, auch die Gehülfen mit festen Pensionen anzustellen, so dass der leitende Bildhauer stets einen geschulten Stamm von Arbeitern zu seiner Verfügung hatte. In Adams Werkstatt haben sicher auch die ersten Modellmeister der Manufaktur ihre Ausbildung gefunden, soweit sie nicht von auswärts herangezogen wurden. Es bleibt noch eine schwierige, aber dankbare Aufgabe, der Entwicklung der Porzellan-Manufaktur in dieser Beziehung nachzuforschen; bei Sigisbert Michel, dem Nachfolger Adams, werden die Beziehungen schon erkennbarer.

Von den Gehülfen Adams werden uns einige mit Namen genannt. Aus mehr persönlichen Gründen, als wegen seiner uns unbekanntenen künstlerischen Leistungen ist der eine derselben, Thomas Michel von großem Interesse. Thomas Michel war nicht von Hause aus Bildhauer, sondern wird noch im Jahre 1738 als marchand

traiteur bezeichnet. Seine Gattin war Anne Adam, die Schwester der drei Bildhauer, und es ist möglich, dass diese Verwandtschaft ihn veranlasste, eine vorhandene Begabung für die Bildhauerkunst weiter auszubilden. Thirion sucht es wahrscheinlich zu machen, dass Thomas im Jahre 1742 die Sammlung Polignac nach Berlin transportiert habe, obwohl Dargenville ausdrücklich Nicolas-Sébastien Adam als Begleiter nennt. Es existieren also keine Anhaltspunkte für diese Annahme. Im Jahre 1748, am 25. Juli, befindet sich Thomas Michel in Lille, wo seine Gattin Anne Adam Pate bei einem Sohne von Charles-Amédée-Philippe van Loo ist. Sie trägt sich in das Register ein als Anne Adam, femme de Thomas Michel, »premier sculpteur du roi de Prusse«. Ihr Mitpate ist ein anderer Berliner Künstler, Antoine Pesne. Die merkwürdige Vereinigung dieser drei Berliner Künstler in Lille lässt allerdings den Schluss zu, dass Thomas schon vorher in Berlin war und dort in engere Beziehungen zu diesen Kollegen getreten ist. Die Bezeichnung als premier sculpteur du roi de Prusse ist aber jedenfalls sehr euphemistisch und wohl gewählt, um den Freunden und Gevattern etwas zu imponieren, denn Thomas Michel ist vor dem 15. Mai 1751 in Berlin als Gehülfe Adams gestorben, da an diesem Tage der König die Wiederbesetzung der Stellung durch seinen Sohn genehmigt:

»Au Sculpteur Adam le Jeune.¹⁾

Sa Majesté le Roi de Prusse Notre très gracieux Souverain donne en reponse au Sculpteur Adam le Jeune sur sa tres humble représentation du 11^e de ce Mois, qu'Elle seroit contente que le nommé Michel le Cadet remplisse la Place de feu son père s'il en est capable et qu'il soit gratifié de la pension dont son père jouissoit pour laquelle il n'auroit qu'à s'adresser au Conseiller privé Köppen.

à Potsdam le 15^e May 1751.«

Thirion hat nach dem Jahre 1749 keine Notiz mehr über Thomas Michel gefunden, als dass er im Jahre 1781 als verstorben erwähnt wird. Wir können daher wohl mit Sicherheit annehmen, dass er mit dem im Anfange des Jahres 1751 verstorbenen Bildhauergehülfen Michel identisch ist. Wer ist nun aber Michel le cadet, der seinen Platz einnehmen soll? Thomas hatte sieben Söhne, von denen vier nachweislich Bildhauer gewesen sind: Sigisbert-Martial, geboren 13. Januar 1727; Sigisbert-François, geboren 24. September 1728; Claude-François, geboren 22. November 1729; Laurent, geboren 18. Februar 1731; Nicolas, geboren 17. November 1733; Pierre-Joseph, geboren 2. November 1737; und der Interessanteste von allen, Claude, geboren 20. Dezember 1738, bekannter unter seinem Beinamen Clodion, einer der berühmtesten Bildhauer des Jahrhunderts. Hier können wohl nur die vier ältesten in Frage kommen, von denen Sigisbert-François später (1764) als »premier sculpteur du roi« nach Berlin gekommen ist. Es ist immer möglich, dass einer dieser Neffen Adams schon in dieser Zeit als sein Gehülfe in Berlin gearbeitet hat, denn bei den spärlichen Nachrichten über die Künstlerwelt Berlins werden die Gehülfen fast nie erwähnt. Thirion glaubt Dekorationen an nicht näher bezeichneten Häusern Potsdams als Arbeiten Thomas Michels ansprechen zu können, ohne bestimmtere Anhaltspunkte dafür zu haben, als dass ihn diese Skulpturen an die Arbeiten der Lothringer Steinmetzen erinnern. Er knüpft daran längere abfällige Auseinandersetzungen über Friedrich den Großen als Kunstfreund, weil er einen solchen unbedeutenden Künstler, von

¹⁾ Geh. Staats-Archiv Berlin, Minuten vom Jahre 1751.

dem Thirion notabene keine Arbeiten kennt, zu seinem premier sculpteur gemacht habe. So lange aber keine anderen Beweise dafür vorliegen, als die Eintragung der Gattin Thomas Michels in das Taufregister von Lille, halte ich mich für berechtigt, diese Bezeichnung für die Aufschneiderei einer ehrsüchtigen Frau zu halten. Sollte aber Friedrich der Große mit diesem Thomas Michel betrogen sein, vielleicht in ähnlicher Weise, wie er mit François-Gaspard Adam betrogen wurde, so ist der moralische Defekt doch nur bei Thomas Michel und seinen Gehülfen.

Eine andere Erwähnung von Gehülfen Adams ist in dem oben (S. 61) abgedruckten Schreiben des Königs vom Mai 1751, worin er dem Bildhauer den erbetenen Urlaub von 2½ Monaten nach Paris und Lothringen, um sich zu verheiraten, bewilligt, mit dem Vorbehalt, dass Adam hinreichende Vorsorge trafe, damit alle seine Arbeiter bis zu seiner Rückkehr genügend beschäftigt seien.

Aus einem anderen Schreiben des Königs vom Jahre 1754 können wir schliesen, dass Adam eine ganze Reihe von Gehülfen in seiner Werkstatt beschäftigte:

»Au Sculpteur de la Cour Adam à Berlin.

Sa Majesté Notre très gracieux Souverain ayant appris par le Conseiller Privé Kircheisen, que le Sculpteur Adam souhaite d'avoir la permission de congédier ses deux Compagnons Italiens, et de partager la Pension, dont ils jouissent, entre les ouvriers français; Elle fait savoir au dit Adam, que n'étant point contente des ouvrages qu'il a fait faire depuis quelques tems par les Compagnons français, Elle n'est aussi point intentionnée, de leur accorder une augmentation, et si le dit Adam veut congédier les deux Italiens, Sa Majesté fera aussi suspendre leurs pensions, pour les donner à d'autres Compagnons plus habiles dans leur metier que ceux qu'il occupe presentement, et qu'Elle fera venir.

à Potsdam le 18. Oct. 1754.«

Der Geheimrat Kircheisen macht in Bezug hierauf einen neuen Bericht an den König, auf den hin derselbe am 3. November 1754 die Genehmigung giebt, dass Adam die beiden italienischen Bildhauer Cocci und Girola entlassen darf. Auf ihre Vorstellung werden die beiden später dem Bildhauer Ebenhecht zur Beschäftigung bei den für den König bestimmten Arbeiten überwiesen. Es rühren von ihnen je zwei der barocken Statuen vor der Bildergalerie bei Sanssouci her, Joseph Girola hat später in Rheinsberg, im Auftrage des Prinzen Heinrich, die im Park aufgestellte Büste des Prinzen August Wilhelm und eine Urne angefertigt, die ihn wenigstens als einen ganz geschickten Techniker zeigen.

Wahrscheinlich ist der von Nicolai erwähnte Bildhauer Gerrin oder Gherin, der in demselben Jahre wie Adam, 1760, nach Paris zurückkehrte, einer der französischen Gehülfen des premier sculpteur. Zwei andere Gehülfen Adams sind noch dreißig Jahre später unter Tassaert im königlichen Bildhauer-Atelier thätig, Jean-Pierre Fourneau und Claude Goussaut, ohne dass wir etwas Näheres über ihre Fähigkeiten mitzuteilen wissen.

SIGISBERT-FRANÇOIS MICHEL

Der am 18. August 1761 in Paris erfolgte Tod François-Gaspard Adams wird auf den König keinen großen Eindruck gemacht haben, da er durch den siebenjährigen Krieg vollauf in Anspruch genommen war. Nach dem Hubertusbürger Frieden nahm Friedrich aber seine alten Liebhabereien wieder mit voller Energie auf, und zeigte der erstaunten Welt, namentlich durch den Bau des Neuen Palais, wie er nicht daran dachte, sich am Rande des Abgrundes und des Bankrotts zu fühlen. Über die jedenfalls stattgehabten Bemühungen des Königs, einen Bildhauer in seine Dienste zu ziehen, der im Stande war, die von Adam begonnenen Arbeiten fertig zu stellen, haben sich keine Nachrichten erhalten, und wir können nur die Thatsache verzeichnen, dass Michel im Jahre 1764 bereits in Berlin anwesend war.

Thirion (a. a. O.) sagt, dass Sigisbert im Laufe des Jahres 1761, also bald nach Adams Tode nach Berlin gereist sei. In einem Schreiben vom 30. September 1768 erwähnt der König, dass Sigisbert seit fünf Jahren an der Statue Winterfelds arbeite und der Agent Mettra liquidiert im Juli 1764 die für Sigisbert ausgelegten Reisekosten. Danach müsste Sigisbert in der ersten Hälfte des Jahres 1764 nach Berlin übersiedelt sein.

Sigisbert-François Michel ist am 24. September 1728 in Nancy geboren, war also über die erste Jugend hinaus, als er in die Dienste des Königs trat. Über seine künstlerischen Leistungen vorher wissen wir nichts, als dass seine Begabung namentlich auf dem Gebiete der Kleinkunst lag, und dass er ähnliche Arbeiten anfertigte, wie die, durch die sein berühmter Bruder Claude, genannt Clodion sich einen hervorragenden Platz in der Kunstgeschichte erworben hat. Obwohl Sigisbert, wie wir sehen werden, nicht im Stande ist, sich unsere besondere Sympathie zu erwerben, so ist doch das Schicksal ungerecht gegen ihn verfahren, da alle seine Arbeiten dieser Art unter dem Namen seines berühmten Bruders gehen, und es heute wohl unmöglich sein dürfte, seine künstlerische Persönlichkeit genau zu umgrenzen. An diesem Umstande trägt Sigisbert aber selber große Schuld durch die Zwitterhaftigkeit seiner Natur, die ihn stets nach Erfolgen durch äußere Mittel suchen liefs, anstatt seine Persönlichkeit zu einem geschlossenen vollen Ganzen zu entwickeln. So lange der Ruhm seiner Onkel Lambert-Sigisbert und Nicolas-Sébastien Adam noch nicht verblasst war, nannte er sich, um auch etwas von diesem Ruhme zu profitieren, Sigisbert Adam; als dem »premier sculpteur du roi de Prusse« der Kamm schwoll, der nicht gerne mit seinem Vater Thomas Michel und einem seiner Gehülfen, der ebenfalls Michel hiefs, verwechselt werden wollte, nannte er sich nur Sigisbert, und als solcher wird er in allen Berliner amtlichen Schriftstücken bezeichnet. Von Berlin, nicht sonderlich mit Ruhm für den Namen Sigisbert bedeckt, zurückgekehrt, fand er seinen Bruder zu einer Berühmtheit geworden, die in aller Leute Munde war, und schleunigst verpuppte er sich für den Rest seines Lebens zu einem Sigisbert Clodion.

Sigisbert Michel war für die Arbeiten, die er in Berlin ausführen sollte, jedenfalls nicht geeignet, und als Leiter einer großen Bildhauer-Werkstatt nicht am Platze. Nach Allem, was wir über seine Arbeiten, die er aus eigener Initiative geschaffen hat, hören, war es dasselbe Gebiet, auf dem sein Bruder so Vorzügliches geleistet hat, das der kleinen Skulptur, zu dem er befähigt war. Für den König

hat er in Berlin nur die von seinem Onkel François-Gaspard Adam angefangenen Arbeiten zu Ende geführt, wie den Mars im Park von Sanssouci, die Büste Cocceji's und die Statue Schwerins, so dass es schwer ist, über seine eigene Thätigkeit ein Urteil zu fällen. Die ihm vom König aufgetragenen neuen Arbeiten, so namentlich die Statue Winterfeldts, hat er scheinbar überhaupt nicht angefangen und darüber kam es zu scharfem Tadel von Seiten des Königs, bis Sigisbert die Unhaltbarkeit seiner Stellung einsah, und eines Tages spurlos aus Berlin verschwunden war. Die Beziehungen Sigisberts zum König und seine Forderungen an denselben von Paris aus werden von Thirion wieder dazu benutzt, den Charakter des Königs in der schwersten Weise zu verdächtigen, als ob derselbe die Befriedigung wohlbegründeter Ansprüche, d. h., die Bezahlung der von Sigisbert gelieferten Arbeiten einfach ohne Grund abgelehnt habe. Die Akten des Geheimen Staats-Archives in Berlin setzen mich in den Stand, die Entwicklung des ganzen Konfliktes quellenmäÙig zu verfolgen und daraus ergibt sich, dass Sigisbert, wenn er nicht rechtzeitig die Flucht ergriffen hätte, mit Schimpf und Schande davongejagt worden wäre.

Die erste Arbeit Sigisberts, von der wir erfahren, ist die Fertigstellung der von Adam begonnenen Mars-Statue im Park von Sanssouci. Sie ist bezeichnet: »Commencé par Adam et fini par Sigisbert Michel à Berlin en 1764«. Ein weiterer Auftrag des Königs an Sigisbert auÙer der Vollendung der von Adam angefangenen Arbeiten scheint die Anfertigung zweier Bronze-Statuen zu sein.

»Au Sr. Sigisbert.

Le Roi aiant vu par le rapport du Sr. Sigisbert du 29^e de ce mois les raisons qui l'empêchent de faire exécuter les deux statues en question en bronze, Sa Majesté dispense le dit Sr. Sigisbert de la Commission, qu'Elle lui en a donné.

à Berlin le 31 X^{br.} 1767.«

Im Juli 1768 war nun die Statue Schwerins endlich fertig gestellt, und der Künstler hat am 26. Juli dem König hiervon Meldung gemacht.

»Au Sr. Sigisbert.

Aiant vu par votre lettre de 26^e de ce mois, que la Statue du Feldt-Marechal de Schwerin est en état d'être posée, Vous la placerez au coin de la Place à exercer devant l'hotel Prince Ferdinand faisant face à la rue Guillaume, comme Je l'ai marqué bien exactement sur le Plan que Vous trouverez ci-joint.

à Potsdam le 27^e Juillet 1768.«

Durch ein Schreiben vom 29. September hat Sigisbert scheinbar um eine Geldsumme für die Kosten der Aufstellung gebeten, und erhält darauf folgende Antwort:

»Au Sculpteur Sigisbert.

J'ai reçu votre lettre du 29^e de ce mois et Vous assignerai les frais necessaires pour placer la Statue du Feldt-Marechal de Schwerin dèsque J'en saurais le montant, lequel Vous ne manquerez pas de Me mander. Comme au reste Vous travaillez déjà depuis cinq ans à la Statue du Lieut. Gen. de Winterfeldt, J'attens que si cette Statue n'est pas déjà achevée, elle ne tarde-pas de l'être.

à Potsdam le 30^e 7^{bre.} 1768.«

Wie bereits bemerkt wurde, hat Sigisbert diese Statue überhaupt nicht angefangen, denn im Jahre 1775 war nicht mehr als die Zeichnung, die wahrscheinlich noch von Adam herrührte, dafür vorhanden. Der Anschlag, den Sigisbert für die Aufstellung der Statue Schwerins einsandte, wurde vom König zu hoch befunden und verworfen

»An den Baudirektor Boumann.

S. K. M. lafsen dero pp. Boumann hierbeygehende von dem Hof-Bildhauer Sigisbert wegen Anfertigung des Fundaments zu Placirung der Statue des Feld Marschalls von Schwerin eingeschickte ganz exorbitante Anschläge zufertigen, mit Befehl, solche näher zu examiniren, einen ordentl. zuverlässigen Anschlag davon anzufertigen, u. solche Allerhöchst d. fördersamst allerunt. einzusenden.

Potsdam den 15 8^{bris.} 1768.«

Die Unzufriedenheit des Königs mit Sigisbert giebt sich bei jeder Gelegenheit kund, und der Bildhauer scheint durch seine Unverfrorenheit auch oft genug Veranlassung dazu zu geben.

»Au Sr. Sigisbert.

Je vois par votre lettre du 16^e de ce mois, que Vous pretendez conserver la pension qui vient de vaquer par la mort d'un de vos ouvriers, et en ai été d'autant plus surpris, que jusqu'ici Vous avez travaillé avec une paresse inouie et qui aurait mérité, que Je Vous chasse il-y-a longtemps, ce qui, comme Je Vous avertis d'avance, ne manquera pas d'arriver, si Vous continuez de travailler sur le même pied négligent, que Je Vous connais depuis que Vous êtes dans le service.

à Potsdam, le 17^e Mars 1769.«

An Deutlichkeit lässt diese Sprache nichts zu wünschen übrig, und Sigisbert konnte sich nicht darüber beklagen, dass ihm die Ungnade des Königs unerwartet gekommen sei.

In dieser Zeit veruneinigt sich unser Künstler mit einem seiner Gehülfen, der ebenfalls den Namen Michel führt. Ob derselbe mit Sigisbert Michel verwandt war, geht aus dem Schreiben des Königs nicht hervor.

»Au Baron de Knyphausen.

J'ai reçu votre rapport du 25^e de ce mois des differents survenûs entre les deux Sculpteurs Sigisbert et Michel, et approuve les arrangements que Vous Me proposez en même temps pour les terminer. Vous n'avez que procéder avec eux en consequence. Sur ce etc.

à Potsdam le 27^e Avril 1769.«

Die von Knyphausen angestellten Versuche, die Zwistigkeiten beizulegen, scheinen an der Hartnäckigkeit Michels zu scheitern, der sich seinem Vorgesetzten nicht unterordnen will.

»Au Baron de Knyphausen.

Comme je vois par votre rapport du 4^e de ce mois, que le nommé Michel ne veut point se prêter à la subordination prescrite, il faut le renvoyer et faire venir

un autre habile Sculpteur Compagnon à sa place qui jouira alors de la pension y annexe, tous ces gens qui travaillent actuellement à l'Atelier ne méritant pas les augmentations, que Vous Me proposez pour eux, ayant passé tout leur temps dans une parfaite oisiveté. P.^r ce qui est du S^r Sigisbert Vous pourrez lui déclarer de Ma part, que las de sa fainéantise si au bout de neuf mois la Statue du Général de Winterfeldt n'est pas finie, Je lui ferai retenir cinquante écus de sa pension p.^r chaque mois qu'il y travaillera de plus. Sur ce etc.

à Potsd. le 6^e Mai 1769.«

Der Bildhauer Michel giebt daraufhin seine Demission und der König befiehlt, dass an der Kasse seine Pension nicht weiter ausgezahlt wird. Sigisberts Bitte um Verlängerung des Termes für die Fertigstellung der Statue Winterfeldts lehnt der König aber energisch ab: »J'en reste à celui de neuf mois, que Je lui ai fixé, l'estimant plus que suffisant pour cet ouvrage, s'il veut être moins fainéant qu'il l'a été jusqu'ici« schreibt der König am 11. Mai 1769.

Sigisbert Michel sah das schimpfliche Schicksal vor sich, davongejagt zu werden, wenn der König dahinter kam, dass an die Statue Winterfeldts, mit der Sigisbert seit fünf Jahren betraut war, noch kein Meißel angesetzt war. Er fühlte den Boden unter sich zu heiß werden, und eines Tages, nach Thirion im Jahre 1770, war Sigisbert Michel aus Berlin verschwunden, und kehrte nach Paris zurück, wo er nach Art der verkannten Genies das Blaue vom Himmel herschimpfte über den König von Preussen. Sechs Jahre hatte er sich mit festem Gehalte¹⁾ (jährlich 1000 Thaler), einem freiem Atelier, freiem Material und bezahlten Gehülfen in Berlin aufgehhalten und nichts fertig gebracht, als die Fertigstellung einiger von seinem Onkel fast vollendeter Arbeiten. Die anderen ihm gewordenen Aufträge hatte er in diesen sechs Jahren nicht einmal angefangen. Thirion wirft sich zum Retter der Ehre seines Landsmannes auf, und es verlohnt sich, seine Darstellung den von mir publizierten Akten gegenüber zu stellen. (Thirion a. a. O., S. 250ff.)

»De ces huit années, qu'il (Sigisbert Michel) avait passées à la cour de Prusse, il ne rapportait ni un sou vaillant ni une recommandation. Bien accueilli par Frédéric, installé, dès son arrivée, dans les mêmes titres et fonctions que son prédécesseur, mis en possession de l'atelier de François-Gaspard Adam, que Nicolai nous dépeint comme un logement agréable, dont les fenêtres donnaient sur le jardin royal (Lustgarten), Sigisbert pouvait croire, dans les premiers temps de son habitation, qu'il allait passer à Berlin des jours tissés d'or et de soie. L'avenir se chargea de le déromper cruellement. On l'avait appelé, disait-on, pour entreprendre et exécuter de grands travaux. On lui avait fait entendre qu'il aurait chaque année, pour le moins, la commande d'une figure, — lorsqu'il eut donné les derniers coups de ciseau à celles ébauchées par son oncle, le surintendant feignit de l'oublier; — qu'il serait payé, et jusqu'à la fin de son séjour il ne toucha pas un thaler du Trésor; qu'il serait entretenu aux frais du roi de Prusse, et il mourait de faim.«

»Son (Sigisberts) caractère impatient et susceptible ne s'accommoda pas longtemps d'une semblable existence . . .« »Frédéric avait-il jamais eu l'intention d'observer sincèrement ses engagements, de faire honneur à sa parole?« (!!).

¹⁾ Das Gehalt wurde monatlich ausbezahlt. Die Quittungen Sigisberts und seiner Gehülfen darüber sind vorhanden.

Diese — sagen wir — phantasievollen Schilderungen Thirions sind gerade ganz vorzüglich geeignet, durch den Gegensatz zu den Thatsachen die Persönlichkeit Sigisbert Michels in das richtige Licht zu stellen. Diesem selber scheint es aber — trotz Thirion — ganz gut in Berlin gefallen zu haben, denn er hatte die unglaubliche Keckheit, von Paris aus den König um seine Wiederanstellung zu bitten, worauf ihm folgende Antwort zu Teil wurde:

»Au Sculpteur Sigisbert à Paris.

Le Roi vient de recevoir la lettre, que Son ci-devant Sculpteur Sigisbert Lui a adressé sous le 13^e de le mois. Ce Sculpteur ayant passé plusieurs années à ne rien faire que des folies, et à deserter à la fin son poste; Sa Majesté ne saurait être que très surprise d'une proposition aussi singulière que celle du dit Sigisbert, de vouloir revenir dans Ses Etats.

à Potsdam le 25^e Juin 1773.«

Mit dieser Antwort war Sigisbert Michel noch nicht zufrieden. Thiébaud erzählt von einem Schreiben an den König, das, wenn auch die Form gewahrt blieb, voller Beleidigungen gegen den König gewesen sei, der schlimmer als Räuber und Diebe gehandelt hätte, gegen die man wenigstens Mittel der Abwehr habe. Ein anderes, von falschen Angaben strotzendes Schreiben Michels, das scheinbar an den Kaiser gerichtet war, ist uns im Konzept erhalten¹⁾, und lässt den Gedanken aufkommen, dass der gute Sigisbert Michel an einer Art von Verfolgungswahnsinn gelitten haben muss, spricht doch Friedrich der Große im Jahre 1774 in einem Schreiben an d'Alembert die Hoffnung aus, dass das Gehirn des neuen Bildhauers, Tassaerts, besser organisiert sein möge, als das Michels.

»L'année 1764, le Roy de Prusse ayant l'intention d'avoir à son service un sculpteur français; m'étant distingué dans le nombre des Artistes, Sa Majesté, pour m'exciter à sortir de ma Patrie et quitter mon établissement, me signa un contrat en calité de son premier sculpteur, ce contrat est composé de dix articles, pas une seule n'a été exécuté; (ajouté au crayon: tous ces ouvrages sont en Marbre).

La statue de Mars posé à Sans Soucy a été le premier ouvrage exécuté avec l'applaudissement du Roy, par ses expressions, me disant: Elle est belle, très, très-belle²⁾;

Le Monument du chancelier de Coccey, placé dans la cour souveraine et la statue du feld maréchal-général Schwerin, posée dans la place Royale de Berlin reçurent les mêmes applaudissemens;

Ces deux Monument ne m'ont pas été payez, je réclame mon salaire, j'ay les titre les plus fort, lettre du Roy, lettre du Ministre, du baron de Kniphausen, mais aucuin tribuneaux ne peut rien en conoitre, j'ay affaire à un Roy qui à 300 000 Homme; je suplie donc Sa Majesté Impérial et Royalle de faire à mon égard un acte de justice et d'humanité, car je suis agée de 78 ans (Sigisbert Michel war im Todesjahre des Königs erst 58 Jahre alt) et suis Grand Père. Je mouray de faim est toute ma famille, si je ne recois ce qui m'est du. La somme n'est que 21 250 Rthlr. pour deux monument

¹⁾ Abgedruckt: Archives de l'Art français, Bd. I, S. 177—180.

²⁾ Für die Bezahlung des Mars liegt folgende Quittung Sigisberts vom August 1765 vor: »pour ce qu'il m'était due de la Statue de Mars que j'ay finie et posé dans Sanssoucy 1056 Thaler«.

(gez.) Sigisbert.

en Marble; sur lesquelles j'ay suéz Sans est Eaux; ces deux monument Existe, le Roy a été satisfait, et ne m'a pas payéz.

(Et à la suite sont écrites les lignes suivantes d'une main plus courante et plus jeune): Votre M. verra par les deux notes officielles, dont copie est cijoine, que j'ai employé en vain la médiation de son Ex. le Ministre des relations extérieures et que le conseil privé de Berlin s'est condamné lui-même par ces deux notes.

Au desir de la 1^{re} note, j'ai produit mon contrat non quittancé, que ce conseil se soumet à reconnaître comme titre valable dans mes mains, s'il n'est pas quittancé.

Par la seconde note il suppose l'existence d'un second contrat, qu'il lui est impossible de m'opposer, parce qu'il n'a jamais existé.«

Den schlagendsten Beweis für die Überflüssigkeit seiner Ausfälle gegen den Character Friedrichs des Großen giebt Thirion durch sein ganzes sonst sehr verdienstvolles Werk über die Adam, denn das ganze große archivalische Material, das er über die Geschichte der Skulptur zur Zeit der Adam und Clodions beibringt, besteht aus Klagebriefen der Künstler über mangelnde Bezahlung: »Parcourez la correspondance de la Direction générale des Bâtimens du roi pendant les années de 1770 à 1774. Qu' y trouverez-vous? Des plaintes et des réclamations, toujours des plaintes.« Im Jahre 1778 betrugen die Schulden an Maler und Bildhauer für bestellte und nicht bezahlte Arbeiten 220000 livres und der école des élèves protégés à Paris sind im Jahre 1774 seit vier Jahren die Pension für sechs Schüler und die Bezüge für den Direktor und die Lehrer nicht ausbezahlt worden. (Thirion a. a. O., S. 258.)

Wenn auch Sigisbert Michel die Aufträge des Königs in Berlin nicht ausführte, so scheint er doch auf dem ihm mehr zusagenden Gebiete der Kleinkunst ganz fleißig gewesen zu sein, denn Nicolai sagt von seinem Atelier in der alten Börse, dass sich dort viele hübsche von ihm angefertigte kleine Modelle befänden. Über die Art dieser Arbeiten liegt uns aus Berlin selber kein Zeugnis vor, aber ein von Thirion (a. a. O., S. 288 ff.) publiziertes Verzeichnis der von ihm in Paris in der exposition de l'Académie de St.-Luc vom 25. August 1774 ausgestellten Kunstwerke lässt einen Rückschluss darüber zu, denn einige dieser Werke sind sicher noch in Berlin entstanden, so namentlich die Büste Friedrichs des Großen. Dieses Verzeichnis legt auch den Schluss nahe, dass Sigisbert direkt für die Porzellan-Manufaktur Modelle geliefert habe, denn die Angabe, dass manche dieser kleinen Kunstwerke in »terre de Saxe« ausgeführt seien, lässt kaum eine andere Deutung zu. Bei der Unklarheit, die noch über diese künstlerischen Mitarbeiter der Berliner Manufaktur herrscht, ist dieses Verzeichnis von Wichtigkeit, denn es lassen sich danach vielleicht noch einige Arbeiten Sigisberts bestimmen. »1. Le portrait du Roi de Prusse, buste en terre de Saxe. 2. Le temple des Graces; ce modèle a été fait pour servir à un surtout. 3. L'Amour qui chauffe un trait, figure en plâtre que l'auteur doit exécuter pour sa réception à l'Académie. 4. La Volupté sous la figure d'un Génie serrant deux Colombes et appuyé sur une harpe. 5. La vestale Claudia défait sa ceinture pour retirer le vaisseau où était la mère des Dieux. 6. L'Amitié, en terre de Saxe. 7. L'Espérance nourrit l'Amour, en terre de Saxe. 8. Un autel à Bacchus, dans le

¹⁾ Im November und Dezember 1774 bittet d'Alembert den König wiederholt um sein Bildnis in Porzellan. »C'est de vouloir bien me donner son portrait, fait à sa belle manufacture de porcellaine, et pareil au portrait en petit, très-beau et très-ressemblant, que j'ai vu entre les mains de M. Grimm.« Der König verspricht, die Bitte zu erfüllen, indem er dabei bemerkt, dass er von der Existenz dieses Porzellan-Porträts bisher nichts gewusst habe.

gôt antique. 9. Vase corinthien, où on voit une danse d'enfants, en terre de Saxe. 10. Petit vase étrusque en terre de Saxe. 11. Vase étrusque en terre de Saxe. 12. Vase enveloppé de quatre serpents, en terre de Saxe. 13. Vase groupé d'un Triton, symbole de l'eau. 14. Vase groupé d'un satyre, symbole du vin. Ces deux derniers sont en plâtre.« Einzelne dieser Figuren und Gruppen erscheinen noch mit manchen neuen Arbeiten wiederholt auf den späteren Ausstellungen, heute dürfte es schwer sein, unter allen diesen, jetzt unter Clodions Namen gehenden Figuren, Vasen und Gruppen einige als Arbeiten Sigisberts zu bestimmen. Am ersten möchte das der vertieften Kunstforschung bei einigen Figuren der Porzellan-Manufaktur gelingen, die einen so ausgesprochenen Adamschen Kunstcharakter haben, dass sie nur auf diesen oder seinen Neffen Sigisbert Michel zurückgehen können.

JEAN-PIERRE-ANTOINE TASSAERT.¹⁾

Während François-Gaspard Adams und Sigisbert Michels Thätigkeit in Berlin und Potsdam trotz ihrer im Park von Sanssouci öffentlich ausgestellten Werke dem Bewusstsein unserer Zeit fast gänzlich entschwunden ist, hat sich bereits die neuere Zeit mehrfach mit dem dritten Inhaber des königlichen Bildhauer-Ateliers in Berlin, mit Jean-Pierre-Antoine Tassaert, beschäftigt. Der Grund hiervon ist wohl darin zu suchen, dass Tassaert dadurch in enger Verbindung mit der Kunst der Neuzeit steht, dass er der Lehrer Gottfried Schadows, des Altmeisters der Berliner Bildhauerschule dieses Jahrhunderts, gewesen ist. Außerdem haben sich in der näher liegenden Litteratur manche Notizen über Tassaerts Berufung nach Berlin und über seine Thätigkeit erhalten, die namentlich vom Grafen Lippe in seinem Aufsatz zum Teil benutzt worden sind. Hier soll nun versucht werden, die Ausbeute aus der Korrespondenz Friedrichs des Großen, aus seinen Kabinettsordres und den Akten des Geheimen Staats-Archives, sowie die in der bisher nicht benutzten französischen Litteratur verstreuten Mitteilungen über Tassaert zu einem Gesamtbilde abzurunden, das allerdings wegen der dieser Arbeit gesteckten räumlichen Grenze immer nur skizzenhaft bleiben muss. Die von unserem Künstler hergestellten Denkmäler der Generale von Seidlitz und Keith haben naturgemäß stets im Vordergrund des Interesses gestanden, dagegen sind von den zahlreichen kleineren Arbeiten Tassaerts in den königlichen Schlössern nur wenige durch die Ausstellungen von 1883 und die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen bekannt geworden, da das Gewicht des Marmors die freie Beweglichkeit dieser Arbeiten naturgemäß sehr erschwert.

¹⁾ Litteratur: Graf Lippe, Tassaert, Jahrbücher für die deutsche Armee und Marine, 1881, S. 217—226. — Robert, Gedenkblatt an J. P. A. Tassaert, Berlin 1884. — Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten, Berlin 1849. — Friedländer, Gottfried Schadow, Aufsätze und Briefe, Düsseldorf 1864. Außerdem gewährten die Akten des Geheimen Staats-Archives in Berlin reiche Ausbeute.

Über Tassaerts Geburtsdatum gehen die Angaben auseinander. Graf Lippe lässt ihn am 27. August 1727 im Pfarrsprengel St. Georg zu Antwerpen getauft werden, nach Roberts, eines Nachkommen Tassaerts, Angabe ist er am 3. August 1729 in Antwerpen geboren. Das letztere würde mit den Angaben der Künstlerlexika übereinstimmen. Seine erste Ausbildung erhielt Tassaert in seiner Vaterstadt, begab sich aber schon in jungen Jahren zu weiterer Ausbildung nach London und dann nach Paris, wo er dauernd festen Fufs zu fassen suchte.

Die vlämische Abstammung hat Tassaert in seiner Persönlichkeit, nach Allem was wir darüber erfahren, nie ganz verleugnet, in seinen Werken aber hat er sich die elegante Grazie der Franzosen ganz zu eigen gemacht, so dass wir ihn mit vollem Rechte in seiner Kunst ganz zu den Franzosen rechnen können.

Im Jahre 1769 wird Tassaert zum *agrée* der Pariser Akademie ernannt und im Januar 1773 finden wir ihn als Bewohner des alten Louvre erwähnt. Nach Thirion (a. a. O., S. 275) hat Tassaert zusammen mit Clodion, Lecomte und Caffieri im Auftrage des *controleur général des finances*, abbé Terray, für die Dekoration seines luxuriösen Hotels in der rue Montparnasse gearbeitet. Diese Thätigkeit nahm aber ein Ende, als Terray beim Regierungsantritt Ludwigs XVI (1774) entlassen wurde und comte d'Angiviller an seine Stelle trat. Erwähnt wird aus dieser Zeit noch eine Statue König Ludwigs XV für die Chirurgische Schule in Paris. Im Jahre 1773 war Tassaert mit einer Arbeit im Salon vertreten: »Pyrrha jetant des pierres et semant des enfans«, wahrscheinlich identisch mit der gleichbenannten Gruppe, die Nicolai im Berliner Palais des Prinzen Heinrich neben einer »Liebe, die der Freundschaft aufgeopfert wird« erwähnt. Nach Nicolai wären diese Gruppen die ersten Arbeiten Tassaerts in Berlin gewesen, die aber beide schon in Paris begonnen seien. Es findet sich bisweilen die Angabe, dass Tassaert auf Empfehlung des Prinzen Heinrich nach Berlin gekommen sei, der ihm bereits in Paris mit Aufträgen beehrt hätte. Das ist aber zum mindesten sehr unwahrscheinlich, da Prinz Heinrich zum ersten Male 1784 in Paris gewesen ist. Wahrscheinlich hat der Prinz diese Gruppen erst in Berlin von dem Künstler erstanden oder vom König zum Geschenk erhalten und die oben erwähnte Tradition ist dadurch entstanden, dass Tassaert diese beiden Gruppen bereits teilweise fertig aus Paris mitgebracht hat. Leider konnte ich den Verbleib dieser für die Entwicklungsgeschichte des Künstlers interessanten Arbeiten bisher nicht ermitteln, wenn nicht die »Liebe, die der Freundschaft aufgeopfert wird« identisch ist mit jener reizvollen Gruppe, die heute als »Venus verbrennt die Pfeile des Amor auf einem Altare« bezeichnet wird, und die in zwei Exemplaren in den königlichen Schlössern vorhanden ist.

Bevor wir auf die Arbeiten Tassaerts in Berlin und Potsdam näher eingehen, ist es angebracht, die Geschichte seiner Berufung ausführlicher zu geben, da sie in einer selten vorkommenden Vollständigkeit zusammengestellt werden kann und sowohl für den großen König wie für den Künstler äusserst charakteristisch ist.

Durch die Flucht Sigisbert Michels war das Bildhauer-Atelier in dem ehemaligen Gartenhause des Lustgartens am Berliner Schlosse wieder frei geworden, und Friedrich der Große dachte eifrig daran, einen weniger unruhigen und aufregenden Insassen für dasselbe zu gewinnen. Der Ärger, den ihm Michel bereitet

hatte, wirkte noch lange bei dem König nach und er stellte als Hauptfordernis für dessen Nachfolger eine ruhige und zuverlässige Gesinnungsart auf, wie er bei den Verhandlungen über die Anstellung Tassaerts am 14. Dezember 1774 an d'Alembert schreibt: »J'aime mieux, s'il faut choisir, moins d'art et un esprit tranquille que plus d'habilité et une inquiétude et une fougue perpétuelle, dont un artiste désolé tous ceux qui ont affaire à lui. A mon âge la tranquillité est ce qu'il y a de plus désirable, et on sent de l'éloignement pour tout ce qui la trouble«.

Bereits im Januar 1772 hatte Friedrich Sandoz Rollin in Paris beauftragt, sich nach einem geschickten Bildhauer umzusehen. »Je Vous fais cette lettre pour Vous dire qu'ayant besoin d'un Maître Sculpteur assez habile pour diriger Mon Académie de Berlin, Vous tachiez de Me trouver un pareil habil sujet, mais qui soit en même temps d'une conduite bien exemplaire et telle que cette direction la demande. Au reste Vous ne manquerez pas de mettre à cet objet toute cette attention qu'il mérite. Et sur ce etc.

à Berlin le 24^e Janv. 1772.«

Die erste Kenntnis von der Absicht Tassaerts, dem König seine Dienste anzubieten, gewinnen wir durch einen Brief d'Alemberts vom 12. September 1774. »M. de Catt (der Vorleser des Königs) rendra compte à V. M. de ce que j'ai fait à l'égard du sculpteur qui désire d'entrer à son service. Je ne veux point ennuyer V. M. de ce détail.« Da Catt erkrankt war, hatte er dem König über diese Sache nicht berichten können: »Il (Catt) ne m'a dit mot du sculpteur; ainsi j'ignore entièrement de quoi il est question.« Darauf antwortet d'Alembert am 31. Oktober 1774: »Je lui (Catt) écris en détail au sujet du sculpteur, ne voulant pas importuner V. M. de ce détail. Ce sculpteur, Sire, a pris le parti d'aller lui même incessamment à Berlin, à ses propres frais et risques, pour avoir l'honneur de se présenter à V. M. pour s'assurer si ses services lui conviennent, et pour avoir l'honneur de lui proposer lui-même ce qu'il désire d'obtenir d'elle en s'attachant à son service. Il sera parti dans le temps ou V. M. recevra cette lettre, et il ne tardera pas à la suivre.« Wir können wohl annehmen, dass Tassaerts Absicht zugleich war, sich über die Verhältnisse in Berlin zu orientieren. Er hatte jedenfalls Kenntnis von den Erzählungen, die Sigisbert Michel über seine Thätigkeit in Berlin und über des Königs Verhalten gegen ihn verbreitete, es ist daher bezeichnend für das Ansehen und den Glauben, den Michel bei seinen Kollegen genoss, dass Tassaert sich so leicht zu dieser Reise nach Berlin entschloss. Da Tassaert agréé der Akademie war, bedurfte er einer Erlaubnis des Königs dazu, um sich ins Ausland zu begeben; sein Gesuch wurde von Pierre in einer Weise befürwortet die Zeugnis für die Wertschätzung giebt, die Tassaert in Paris genoss: »Note de Pierre sur une demande du sieur Tassaert pour aller en Prusse. — La permission d'aller en Prusse que demande M. Tassaert, sculpteur et agréé de l'Académie royale de peinture et sculpture, peut luy être accordée, puisqu'elle a pour objet des intérêts personnels relatifs au bien être de sa nombreuse famille, et que M. Tassaert n'est actuellement chargé d'aucun ouvrage pour le Roy. Monsieur le Directeur et Ordonnateur Général est néanmoins supplié de donner des ordres pour que l'on n'oublie point de mettre dans la lettre adressée au Premier Peintre sur la décision: Que cette permission de sortir de France n'est accordée à M. Tassaert, membre de l'Académie, que sous la clause expresse de tout quitter et de revenir au premier ordre de Sa Majesté.

à Paris 3 novembre 1774.

Pierre.«

Ein dem Inhalt dieses Schriftstückes entsprechender »congé« wurde daraufhin Tassaert am 6. November 1774 zugestellt.

Tassaert langte zu günstiger Stunde in Berlin an und der König war sehr geneigt, gerade jetzt auf künstlerischem Gebiete wieder gröfsere Aufgaben zu stellen. Er bekundet daher in einem Schreiben vom 15. November seine volle Zufriedenheit mit d'Alemberts Vorschlägen. Es geht daraus auch hervor, dass Friedrich bereits Arbeiten Tassaerts gesehen hat, die seinen vollen Beifall gefunden haben. »Nous jouissons ici d'une tranquillité parfaite, et je me flatte que cette heureuse situation pourra continuer, si l'on est sage. La paix est la mère des arts; il faut que le temple de Janus soit fermé pour les cultiver. C'est le temps que votre sculpteur devait prendre pour venir ici; les morceaux que j'ai vus de sa façon sont élégants et de bon goût. Il trouvera d'abord de l'ouvrage en arrivant; pourvu que sa tête soit aussi sage que ses mains sont adroites, nous nous comporterons fort bien ensemble.«

Anfang Dezember ist Tassaert in Berlin eingetroffen und beeilt sich dem König ein Empfehlungsschreiben d'Alemberts zu überreichen:

»Paris 10 novembre 1774.

Sire!

J'ai eu l'honneur d'annoncer à Votre Majesté par ma dernière lettre, que le sieur Tassaert, qui désire d'entrer en qualité de sculpteur au service de V. M., se proposait de partir incessamment pour Berlin, à ses frais et risques, pour avoir l'honneur de se présenter lui-même à V. M.; et de pouvoir s'assurer si ses talents, sa personne et son caractère lui conviennent. C'est lui, Sire, qui aura l'honneur de présenter cette lettre à V. M., et de savoir d'elle-même à quelles conditions elle jugera à propos de le prendre à son service. J'ai tout lieu de croire que par sa conduite, son habileté, et son zèle, il méritera les bontés de V. M. . . .«

Der Eindruck, den Tassaert auf den König macht, ist ein absolut guter, und Friedrich beeilt sich d'Alembert davon durch einen Brief vom 14. Dezember zu benachrichtigen: »Le sculpteur est arrivé avec la lettre dont vous avez bien voulu le charger. Nous ferons notre accord et il ne manquera pas d'ouvrage. Je vous suis obligé du choix que vous en avez fait. Les morceaux que j'ai vus de lui sont beaux, et je crois, sur votre témoignage, sa cervelle mieux organisée que celle de son prédécesseur.«

Der zwischen dem König und Tassaert abgeschlossene Kontrakt ist ein Beweis dafür, welche Opfer Friedrich zu bringen bereit war, um eine bewährte Kraft für solche Zwecke zu gewinnen. Wenn man den damaligen Wert des Geldes berücksichtigt und in Betracht zieht, dass Tassaert für Gehülfen, Atelier und Atelierbedürfnisse nichts aus eigener Tasche zu bezahlen brauchte, so muss man seine Bezahlung als ganz ausserordentlich hoch bezeichnen. Die Bezugnahme auf die Art und Weise, wie die Bezahlung von Arbeiten früher mit Adam geregelt gewesen sei, lässt den Schluss zu, dass der Kontrakt Tassaerts demjenigen Adams im Grofsen und Ganzen ähnlich abgefasst war und dadurch hat dieses Dokument noch ganz besondere Bedeutung für uns: »Engagement du Sieur Tassaert, Sculpteur de l'Académie Royale de Paris, Au Service de Sa Majesté le Roi de Prusse.¹⁾

¹⁾ Abgedruckt bei Preuss: Urkundenbuch zu der Lebensgeschichte Friedrichs des Grofsen, Teil III, S. 122 ff.

1. Six Mille Livres comme Pension, payée par Quartier.
2. Les Fraix de Voyage ainsi que de tout ce qui concerne mes Effets et un Passeport seront au Compte de Sa Majesté.
3. Tous les fraix contenant l'Atelier, comme Modeles, Outils, Terres, Platres etc. me seront fournis, ainsi que les Compagnons qui pour le moins seront au nombre de six, sans compter le Mouleur et le garçon de l'Atelier. Tous dépendront directement de moi pour être employés selon leur Capacité, et comme je le jugerai à propos pour le bien du service de sa Majesté, et il me sera libre de les changer et renvoyer, devant repondre des Ouvrages dont sa Majesté m'aura chargé.
4. On me payera pour chaque Figure de marbre, grandeur naturelle sans accessoires, la Somme de Quatre Mille Livres, et quand il y aura un Enfant, il sera compter comme demie-figure, et le reste à proportion comme cela s'est pratiqué avec Adam.
5. Le présent Engagement ne sera limité pour aucun temps, il sera à Vie.
6. Au Cas que Sa Majesté ne m'occupât point il me sera permis, pour tenir toujours en Action les Ouvriers que j'aurais d'exécuter les ouvrages qui me viendroient dans l'Idée, dont je rendrais Compte à Sa Majesté et qu'Elle pourroit prendre s'ils lui agréoiént, ou me laisser le Maitre d'en disposer pour mon Compte.
7. Comme je n'ai trouvé que deux Compagnons,¹⁾ et qu'il en faut encore Quatre, et un Mouleur, je les emmènerai avec moi d'Italie, et Sa Majesté payera leurs fraix de Voyage, et les Appointements comme Elle les a payé à Sigisbert.

Fait à Berlin, ce 1 Janvier 1775.

(gezeichnet) Fédéric.«

Nachdem Tassaert seine Anstellung erhalten hatte, kehrte er zunächst nach Paris zurück, um seinen Hausstand dort aufzulösen und mit seiner ganzen Familie und einigen Gehülfen nach Berlin überzusiedeln.²⁾ Einen erneuten Beweis seiner Wertschätzung erhielt er noch in Paris dadurch, dass man ihm anbot, ihm seine Atelierräume im Louvre bis zu seiner Rückkehr zu reservieren, aber Tassaert scheint mit diesem Gedanken so wenig gerechnet zu haben, dass er dieses Anerbieten durch folgendes Schreiben dankend ablehnt:

»Lettre de Tassaert à M. d'Angiviller.³⁾

Monseigneur,

Pénétré des bontés que vous m'avez temoigné en m'accordant la jouissance de mes établissements au vieux Louvre même pendant mon absence, je vous en fais mes très humbles remerciements mais je suis incapable d'en abuser et me répugne de voir mon logement sans être occupé, tandis que votre bienfaisance pourrait faire un heureux. Agréé donc, Monseigneur, la remise que j'en fait et que je vous supplie d'agréer. La confiance dont je suis pénétré me fait esperer que lorsque les circonstances me permettront de revenir en France, je trouverai les mêmes bontés et la protection qui exigent ma plus vive reconnaissance. Vous savés, Monseigneur, que j'ay huit enfans et que je me sacrifie pour ne pas laisser échapper une occasion

¹⁾ Jean-Pierre Fourneau und Claude Goussaut, vergl. S. 65 und 81.

²⁾ Der von Friedrich dem Großen gezeichnete »Passeport pour le sculpteur Tassaert allant en France«, datiert vom 8. Januar 1775 und ist abgedruckt bei Preuss. a. a. O., S. 123.

³⁾ Nouv. Arch. de l'art français II, S. 183.

favorable de leur faire un sort plus avantageux. Je feray mes efforts pour que ma conduite à tous égards me laissent la liberté d'implorer les mêmes protections et les mêmes bontés dont vous avez daigné m'honorer dans une occasion où mon devoir est fait pour plaire à votre sensibilité comme je l'honneur d'être

Monseigneur

Avec le plus proffond respect Votre très humble et très obéissant
serviteur

De Paris le 7 avril 1775.

Tassaert.«

Die Kosten für den Umzug nach Berlin sind ziemlich bedeutend, denn der König giebt am 31. Juli Anweisung, dass die »Reise und Transport Kosten für den anhero berufenen Sculpteur Tassaert und dessen Compagnons und Effecten« im Betrage von Eintausend Neunhundert und Vierundneunzig Thaler an denselben vergütet werden sollen. Tassaert hat sich scheinbar bald nach seiner Ankunft beim König gemeldet, um Entwürfe zu den ihm wahrscheinlich schon früher gemachten Aufträgen vorzulegen, denn am 18. Juni 1775 schreibt der König an ihn, dass er ihn persönlich sprechen wolle, die Zeit für die Audienz aber noch näher bestimmen werde. Ein erneutes Gesuch des Bildhauers um eine Audienz wird am 19. Juli dahin beantwortet, dass der König augenblicklich zu sehr beschäftigt sei, um Tassaert empfangen zu können, er solle warten, bis der beim König weilende zahlreiche Besuch wieder abgereist sei.

Die erste Arbeit Tassaerts in Berlin scheint die Vollendung der beiden bereits erwähnten in Paris angefangenen Gruppen gewesen zu sein, die sich später im Besitz des Prinzen Heinrich befanden. Der Beginn der ersten größeren Arbeiten für den König wird dadurch verzögert, dass erst die notwendigen Marmorblöcke aus Italien beschafft werden müssen. Das Hofbauamt bestellt im Jahre 1776 beim Grafen Medici in Carrara einen großen Marmorblock für einen Aktäon und vier gleichgroße kleinere Blöcke für vier Figuren. Am 12. Juli 1776 bestätigt Tassaert den Empfang der ersten beiden kleineren Blöcke, denen im November die anderen beiden folgen. Diese vier Blöcke werden nun in Tassaerts Atelier mit Feuereifer in Arbeit genommen, so dass der Künstler am 25. April 1777 die baldige Fertigstellung in Aussicht stellen kann und um baldige Übersendung des für den Aktäon bestimmten großen Blockes bittet. Diese vier Figuren, ein Bacchus mit Traube und Schale, ein beckenschlagender Faun und zwei Bacchantinnen mit Tambourin und Tyrsostab waren für den großen Saal der Neuen Kammern bei Schloss Sanssouci bestimmt, wo sie noch heute in den vier Nischen der Ecken auf ihren von Calame d. J. angefertigten Marmorsockeln stehen. Zwei dieser Figuren sind aber erst im Sommer 1779 fertig geworden und nach Sanssouci gebracht. Da die in Aussicht genommene größere Gruppe des Aktäon immer im Zusammenhang mit diesen vier Figuren erwähnt wird, lässt sich annehmen, dass sie dazu bestimmt war, in der Mitte dieses Saales aufgestellt zu werden. Die fast unüberwindlichen Schwierigkeiten des Transportes für diesen großen Block hatten zur Folge, dass derselbe erst am 3. Juni 1779 in Berlin ausgeladen wurde. In dem langen Zwischenraum zwischen Bestellung und Ausführung war aber eine andere Idee des Königs zur Reife gelangt, die, seinem Reitergeneral von Seidlitz ein öffentliches Denkmal neben Schwerin und Winterfeld zu setzen. Da sowohl den König wie den Künstler diese Arbeit mehr interessierte als der Aktäon, schlug Tassaert vor, den eben eingetroffenen großen Marmorblock für die Statue des Reitergenerals zu verwenden. Der König ist damit einverstanden

und bestimmt, dass Tassaert sich für das Porträt des Generals an ein im Hause des verstorbenen Lord Marechal von Keith befindliches Bildnis halten solle, »afin de pouvoir attraper d'autant mieux la ressemblance«. In weniger als achtzehn Monaten ist diese Statue vollendet und wird auf Befehl des Königs, im April 1781, auf dem Wilhelmsplatz, in der Ecke vor dem Hause des Prinzen Ferdinand, aufgestellt, wo sie Friedrich am 2. Mai besichtigte.

Schon im Januar desselben Jahres hatte der König Tassaert mit der Anfertigung einer Statue des Feldmarschalls Keith betraut, sich aber die näheren Bestimmungen darüber noch vorbehalten. Am 28. Juni wird der Bildhauer benachrichtigt, dass diese Statue als erste in Angriff genommen werden sollte. Mit seinem ersten Entwurf hatte Tassaert wenig Glück, denn Friedrich antwortet ihm auf die Einsendung desselben am 17. Juli 1781: »L'esquisse ci jointe n'étant pas la figure du Feld Marechal de Keith, qui était plus gros et plus fort de beaucoup, il faudra se procurer un Portrait qui lui ressemble; et comme il portait perruque, sa statue doit être sans chapeau, avec Cuirasse et Epée . . .«

Die daraufhin eingesandte Skizze wird am 13. August 1781 vom König als sehr gut bezeichnet und genehmigt, und das Baukontor bestellt im Oktober beim Grafen Joseph-André Luciani in Carrara den dazu notwendigen Marmorblock. Die Transportschwierigkeiten sind auch dieses Mal wieder sehr groß, so dass der Marmor erst im August 1784 nach Hamburg und im November nach Berlin gelangte, wo er von Tassaert sofort in Arbeit genommen wurde. Der Wunsch des Königs, dass Keith ohne Hut dargestellt werden sollte, scheint den Bildhauer noch mit Bedenken erfüllt zu haben und sein Bericht hierüber wird im März 1786 dahin beantwortet, dass der König es Tassaerts Urteil überlassen müsse, ob Keith mit oder ohne Hut darzustellen sei: »Ce sont les règles de Sculpture, qui doivent le guider dans le parti à prendre, et il va sans dire, que plus il se conformera au sujet, et mieux remplira-t-il les intentions de Sa Majesté.« Diese Worte sind für die Auffassung des Königs von den Aufgaben der Kunst von großer Bedeutung, da sie beweisen, wie sehr der König auch in künstlerischen Dingen Widerspruch vertragen konnte, wenn er in den Dingen selber begründet war. Im Mai 1786 ist die Aufstellung des Denkmals auf dem Wilhelmsplatz vollendet und dem Künstler wird seine Arbeit gleich der an der Statue Seidlitz' mit 2538 Thalern bezahlt.¹⁾

Diese monumentalen Werke Tassaerts sind nicht seine starke Seite, die Mühen und Schwierigkeiten, die ihm nach Schadows Zeugnis die Modellierung dieser Generals-Figuren gemacht hat, prägen sich an ihnen deutlich genug aus. Tassaerts Neigungen und Gaben zogen ihn zu den Darstellungen graziöser und anmutig bewegter nackter Körper in kleineren Figuren, und diese lebensgroßen Porträt-Darstellungen in der preussischen Uniform mit ihren vielen Härten und ihrem zahlreichen Detail werden ihm sehr zuwider gewesen sein. Schadow trifft jedenfalls den Nagel auf den Kopf, wenn er von ihm sagt: »Es wurde ihm schwer, den Stutz eines Hutes zu modellieren, und noch schwerer, solchen, nach damaliger preussischer Art, auf den Kopf zu setzen.« Diese Äußerlichkeiten verstand Tassaert nicht mit innerem Leben zu erfüllen, und sie lassen daher auch seine Kunst an dem ganzen Werke nicht zur Geltung gelangen. Die Statue Keiths war die letzte Arbeit, die Tassaert für Friedrich den

¹⁾ Es ist wohl allgemein bekannt, dass die Originale der Feldherren-Statuen des Wilhelmsplatzes sich heute in der Vorhalle der Kirche des Kadettenhauses in Lichtenfelde befinden.



KRIEG UND FRIEDEN

MARMORGRUPPE VON TASSAERT

KÖNIGLICHE SCHLÖSSER

Grofsen gemacht hat; bevor ein in Aussicht gestellter neuer Auftrag gegeben werden konnte, war der König am 17. August d. J. gestorben.

Wie der Grofse König sich zu diesen Arbeiten verhalten hat, dürfte heute schwer festzustellen sein, Schadow bezeugt ausdrücklich, dass der Künstler kein Wort des Dankes oder der Anerkennung von oben her erhalten habe. Der Entwurf Tassaerts zu einem Reiterstandbilde des Grofsen Königs, der noch heute in der Akademie der Künste aufbewahrt wird, ist nur eine schwächliche Leistung, und beweist, dass der Künstler derartigen grofsen Aufgaben nicht gewachsen war. Auch ein Marmor-Brustbild des Königs in der Bildergalerie des königlichen Schlosses macht durch sein starres Lächeln, das allen Porträts Tassaerts mehr oder weniger eigen ist, keinen angenehmen Eindruck. Auch die in der Bildergalerie befindliche Büste des Grofsen Kurfürsten von Tassaert wird gleich der letztgenannten kaum im Auftrage Friedrichs angefertigt sein. Diese beiden Werke dürfen wohl nur als Werkstattarbeiten zu betrachten sein.

Mit dem Regierungsantritt König Friedrich Wilhelms II begannen sich die in den letzten Lebensjahren des Grofsen Königs fast erstarrten Formen des Kunstlebens in Berlin wieder zu beleben. Die Bemühungen des Ministers von Heinitz, die fast gänzlich abgestorbene Akademie der Künste und was mit ihr zusammenhing, wieder mit neuem frischen Lebensodem zu erfüllen, erstreckten ihren Einfluss auch auf das Bildhauer-Atelier, und damit auf Tassaert. Durch eine königliche Kabinetsordre vom 16. Oktober 1787 wird unserem Bildhauer die Direktion und Aufsicht über die Arbeiten der sämtlichen »Figuristen und Dekorateurs« an den königlichen Bauten in Berlin und Potsdam übertragen, da die mangelhafte Ausführung der architektonischen Zierraten in der letzten Zeit des Königs Missfallen erregt haben. Über die Verpflichtungen dieser mit 800 Thalern Gehalt besoldeten Stellung wird Tassaert eine eingehende Instruktion erteilt. In der Wohnung Friedrich Wilhelms II, die er sich im Berliner Schloss einrichten liefs, sind noch mehrere Kamine erhalten, die nachweislich aus Tassaerts Werkstatt stammen, doch ist es mir bisher noch nicht gelungen, andere seiner dekorativen Arbeiten, wie Vasen u. s. w., mit Sicherheit wieder festzustellen. Dagegen konnte ich von seinen figürlichen Arbeiten eine ganze Reihe wieder in den königlichen Schlössern nachweisen, die teilweise im Auftrage des Königs angefertigt, teilweise aber erst nach Tassaerts Tode von der Witwe oder seinen Nachkommen angekauft worden sind. Die Motive dieser reizvollen Figuren, meistens in halber oder drittel Lebensgröfse ausgeführt, sind in der Mehrzahl der antiken Gedankenwelt entnommen, und in ihnen offenbart sich die ganze Kunst und Grazie dieses Künstlers, die wir bei seinen monumentalen Arbeiten vermissen mussten. In ihnen kommt auch die französische Schulung zum Ausdruck, die das derbere sinnliche Formengefühl des Vlamen in ihm vollkommen überwunden hat. Von der Ausstellung von 1883 her bekannt ist die in zwei Exemplaren vorhandene reizvolle Gruppe der Venus, die lächelnd dem komischen Zorn Amors zuschaut, als ihm Bogen und Pfeile auf einem Altar verbrannt werden. Auch die Figur einer nach oben schauenden Frau mit dem saugenden Amor an der Brust, »Die Liebe von der Hoffnung genährt«, war auf dieser Ausstellung dem Publikum zugänglich. Unsere Ausstellung brachte aus königlichem Besitz nur die reizvolle kleine sitzende Figur einer Venus und die allegorische Darstellung von »Krieg und Frieden«, die sich in der Gestalt von Kindern um die Herrschaft der Welt streiten (Abbildung Tafel VII). Diese

beiden Gruppen befanden sich ebenso wie die Figuren der um die Wette laufenden Hippomenes und Atalanta (bezeichnet und datiert 1784) in der Privatwohnung Friedrich Wilhelms II im Berliner Schlosse. Die im Marmorpalais befindliche Marmorfigur eines aus dem Bade kommenden Mädchens war im Auftrage des Königs gearbeitet, kam aber erst nach des Künstlers Tode zur Ablieferung. Andere Figuren in den königlichen Schlössern stellen Amor dar, wie er mit Tauben spielt, oder wie er sich aus der Keule des Herkules einen Bogen schnitzt, ferner Bacchus mit Traube und Schale in den Händen. Die letzte Arbeit Tassaerts, mit der er sich im Auftrage des Königs beschäftigte, war ein Modell zum Grabmal des Grafen von der Mark. Der schweren Arbeit an den großen Thonmassen erlag sein Körper nach viermonatlicher Thätigkeit. Nach Schadows Schilderung hatte Tassaert die in großen Zügen vorgeschriebene Idee derartig angeordnet, dass die Parzen auf einem Felsen zerstreut saßen, im Felsen sah man den Eingang einer Höhle, vor welchem die Zeit, in der Gestalt eines Greises, den sich sträubenden Knaben hineinziehen will. In welcher poetischen Weise dann Schadow diese Idee anders komponierte und zur Ausführung brachte, ist bekannt.

Auch einige Arbeiten Tassaerts für Privatleute sind uns bekannt geworden, so die auf der Ausstellung gezeigte und der jüdischen Gemeinde in Berlin gehörende Büste Moses Mendelssohns, die aus denselben Gründen, wie die Büste Friedrichs des Großen, einen wenig erfreulichen Eindruck machte. Eine Gipsbüste des Generals von Ziethen befindet sich auf dessen Stammgut Wustrow, dagegen konnte eine oft genannte Büste des Abbé Raynal von mir nicht wieder festgestellt werden. In der Hedwigskirche zu Berlin befindet sich von Tassaerts Hand das Grabmonument der 1782 verstorbenen Frau von Blumenthal, Oberhofmeisterin des Prinzen Heinrich, in Form einer sitzenden verschleierten Frau mit einer Tafel in der Hand. Im Jahre 1785 schreibt die Mutter Schadows an ihren Sohn, dass Tassaert Lessing und Gellert modelliere, und dass Beide in Marmor ausgeführt werden sollten. Manche seiner Werke werden im Laufe der Zeit im Wechsel des Besitzes die Erinnerung an ihren Urheber vollkommen abgestreift haben, doch lässt es sich hoffen, dass wenigstens in den Modellen der königlichen Porzellan-Manufaktur noch einige seiner Schöpfungen wieder festgestellt werden, um für die Folge eine erschöpfende Darstellung seiner Thätigkeit in Berlin zu ermöglichen.

Friedrich der Große hatte Tassaert scheinbar schon bei seiner Übersiedelung den Bau eines eigenen Bildhauer-Ateliers versprochen, jedoch wurde des Künstlers Drängen in dieser Beziehung noch oft mit dem gewohnten »patience« beschwichtigt. »Mais pour l'atelier, Sa Majesté lui demande encore quelque temps, pour remplir sa promesse.« (17. Februar 1776.) Im nächsten Jahre hatte Tassaert von Neuem hieran erinnert und um ein Haus am Gensdarmenplatz gebeten, aber der König ließ ihm antworten, dass er über diesen Platz bereits disponiert habe und dass Tassaert eine Gegend in Vorschlag bringen solle, wo sich noch keine anderen Häuser befänden. Noch weitere dringende Erinnerungen des Künstlers bleiben zunächst ohne Erfolg, und erst im Jahre 1779 kommt der Bau in Gang. Dieses königliche Bildhauer-Atelier lag nach Nicolai auf der »konterscarp« (Gegend an der Königsbrücke) und war nach Friedlaenders Angabe (a. a. O., S. 3) identisch mit dem ersten Hause jenseits der Königsbrücke, jetzt Alexanderstraße 71. »Es war bis vor wenig Jahren (1864) ein hübsches zweistöckiges Haus, mit den Attributen der Bildhauerkunst verziert.« Am 21. Dezember 1780 lehnt der König es ab, dem Künstler zu dem Hause noch eine

Chaussee zu bauen, und stellt ihm anheim, das auf eigene Kosten bewirken zu lassen. Am 6. April 1781 erhält Tassaert die »lettres de propriété de Sa maison« übersandt, damit sie im Grundbuch eingetragen werden können, ein stattliches Geschenk, das einige Jahre später, nach seinem Tode auf 12 000 Thaler geschätzt wird.

Von den größeren Arbeiten ist die Statue Seidlitz' jedenfalls noch in dem alten Atelier in der alten Börse, die Statue Keiths jedoch schon in diesen neuen Räumen ausgeführt worden. Hier arbeitete auch unter Tassaert die Schar seiner Gehülfen, unter denen Godecharles in Brüssel und Gottfried Schadow in Berlin später zu Meistern ersten Ranges in ihrem Fache wurden. Die Bestrebungen König Friedrich Wilhelms II, der Akademie zu neuer Bedeutung zu verhelfen, erstreckte sich auch auf das Bildhauer-Atelier. Im Dezember 1786 wurden die mit einer staatlichen Pension angestellten Bildhauer in Tassaerts Atelier der Aufsicht der Akademie unterstellt, aber doch nur so weit, dass Tassaerts Autorität dadurch nicht beeinträchtigt werden konnte. Ferner erklärt Tassaert sich bereit, eine Art Meister-Atelier für Bildhauerkunst an der Akademie zu übernehmen und ihre Schüler, die Bildhauer werden wollten, systematisch zu unterrichten. Auch arbeitete Tassaert ein Reglement aus für die Ordnung der Thätigkeit der Bildhauergehülfen in seinem Atelier, das am 3. Februar 1787 von Heinitz vollzogen und in französischer und deutscher Sprache im Atelier angeschlagen wurde. Einige Versuche von Unbotmäßigkeit unter den Gehülfen wurden auf Tassaerts Beschwerde vom Minister energisch zu seinen Gunsten unterdrückt, namentlich dabei ausdrücklich festgestellt, dass Tassaert berechtigt war, die Pensionen der Gehülfen, so wie er es für gut fand, zu verteilen, damit die geschickten und folgsamen Gesellen mehr, die anderen aber weniger erhalten konnten.

Nach Tassaerts Tode wurde die ganze Einrichtung des Bildhauer-Ateliers einer gründlichen Revision unterzogen, auf die wir hier nicht weiter eingehen können, aber die darüber erhaltenen Akten setzen uns in den Stand, ein Verzeichnis der Gehülfen Tassaerts mit ihren Gehältern zu geben. G. L. Godecharles, ein Landsmann Tassaerts, der sich in Paris und Rom gebildet hatte, hatte schon vor dem Tode seines Meisters, im Jahre 1783, Berlin wieder verlassen, um in Brüssel eine hervorragende Thätigkeit zu entwickeln, von der noch viele Zeugnisse, namentlich Büsten hervorragender Männer erhalten sind. Er hat insofern auf Schadows Entwicklung Einfluss gehabt, als er zuerst im Tassaertschen Hause auf das Zeichentalent des Knaben aufmerksam machte und dadurch die Neugierde der Frau Tassaert erregte. Er hatte eine Pension von 450 Thalern, die dann zum Teil auf Schadow überging.

Jean-Pierre Fourneau war schon seit 32 Jahren im Atelier thätig, also noch unter François-Gaspard Adam in dasselbe eingetreten. Er bezog ein Gehalt von 400 Thalern.

Claude Goussaut war ebenfalls noch von Adam engagiert und war seit 30 Jahren im Atelier thätig.

Johann Selvino arbeitete seit 1760 im Atelier und bezog ein Gehalt von 400 Thalern. Er war der erste Lehrer Schadows im Zeichnen, der ihn als einen lebhaften und leichtsinnigen jungen Mann bezeichnet.

Christian Rentz hatte 11 Jahre im Atelier mit 400 Thalern Gehalt gearbeitet.

Christian Unger war seit 8 Jahren mit zuletzt 450 Thalern Gehalt beschäftigt.

Jean Bernard arbeitete seit 24 Jahren im Atelier »als Beihelfer zu allerhand Bedürfnissen beim Bildhauerwesen, als Schmieden, Polieren, Schleifen etc.« und bezog 200 Thaler Gehalt.

Pierre Aumont war von Tassaert vor 13 Jahren in Paris als Mouleur mit 450 Thalern Gehalt engagiert, hatte aber sich dann mit seinem Meister dahin geeinigt, dass er bei Gewährung freier Station nur 234 Thaler erhielt.

Gottfried Schadow, die wichtigste Persönlichkeit für uns im Atelier Tassaerts, hatte seine ganze Lehrzeit im Atelier durchgemacht, erhielt nach Godecharles Fortgang 1783 einen Teil von dessen Pension (300 Thaler), entzweite sich aber bald mit seinem Meister und ging auf eigene Faust nach Rom. Es würde hier zu weit führen, seine Lehrzeit und sein Verhältnis zu Tassaert und dessen Familie im Einzelnen darzulegen. Er war dazu bestimmt, die Tradition dieser Schöpfung des Großen Königs, die er selber auf das Höchste schätzte, fortzuführen, und sein Ruhm fällt auf seine Vorgänger zurück, die man bisher so wenig beachtet hat. Schadow hat uns einige kurze treffende Bemerkungen über Tassaert hinterlassen, die außerordentlich geeignet sind, uns ein Bild von diesem Manne zu geben, der mit einer körperlich mächtigen und rauhen Außenseite ein weiches künstlerisches Empfinden verband, dessen Neigungen nicht nach Grofsartigkeit in seinen Werken, sondern nach Grazie strebten. »Tassaert, ein Mann von rauher Gemütsart, grofs, stark und von furchtbarem Aussehen, griff selbst gern mit an, wenn grofse Steine zu heben oder grofse Gipsformen zu handhaben und loszuschlagen waren, obwohl das letztere schmutzige Arbeit ist . . .« und an anderer Stelle »Tassaerts Geschmack war ein Gemisch vom Französischen und Niederländischen, und über die Antiken äußerte er sich dahin, dass es deren acht oder neun gäbe, die gut oder musterhaft genannt zu werden verdienten, dass ihnen aber, bei aller Richtigkeit der Verhältnisse und anderer Vollkommenheiten, doch Anmut (la Grace) fehle.« Auch über Tassaerts Gattin, eine fein gebildete Vollblut-Französin, giebt uns Schadow interessante Mitteilungen, die zum Teil durch die Schrift von Robert ergänzt werden. Die Akten des Geheimen Staats-Archives enthalten ziemlich eingehendes Material über die Familienverhältnisse des Künstlers nach seinem Tode, die Zeugnis für die grofse Wertschätzung ablegen, die Tassaert genossen hat. Der König verlieh der Witwe eine jährliche Pension von 300 Thalern, seiner Tochter, der Malerin Félicité Tassaert, eine solche von 200 Thalern und einer anderen Tochter, die Kupferstecherin war, 100 Thaler. Nach dem Tode der Mutter forderte der Minister von Heintz einen Bericht ein über die Verhältnisse der Familie, der uns ein anschauliches Bild, namentlich von Félicité, entwirft, und aus dem hervorgeht, dass Tassaerts nachgelassenes Vermögen einen Wert von 26 000 Thalern hat, die sich auf sieben Kinder und zwei Enkel verteilen. Es muss einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben, auf die Kinder des Künstlers, die es teilweise zu selbständiger künstlerischer Bedeutung brachten, näher einzugehen.



IV

DAS MOBILIAR

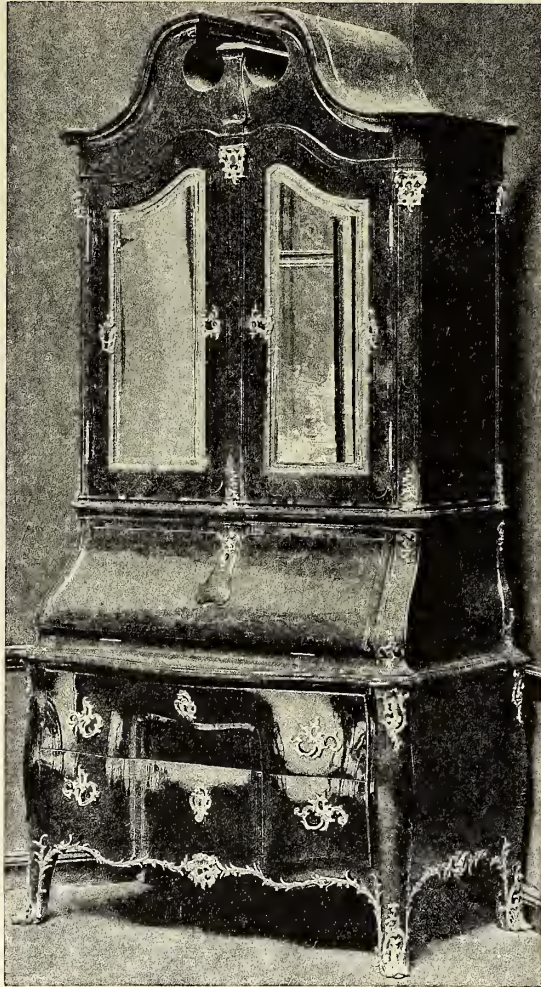
VON

RICHARD GRAUL

Die Kunst der Möbeltischler im XVIII Jahrhundert war auf der Berliner Ausstellung nicht in dem Maße vertreten, wie es der Bedeutung dieses Zweiges kunstgewerblicher Thätigkeit entsprochen hätte. Der Umstand, dass von den reichen Beständen an künstlerisch wertvollen Möbeln, die in den königlichen Schlössern bewahrt werden, nur wenige Stücke wieder ausgestellt worden sind, erklärt zur Genüge den auffallenden Mangel an hervorragenderen Beispielen einheimischer oder fremdländischer Möbeltischlerei. Denn an altem Privatbesitz hat sich aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen nur außerordentlich wenig bis auf unsere Tage erhalten. Die Schuld dieser Armut an altem Erbe muss vor Allem dem nationalen Unglück der französischen Okkupation in den Jahren 1806 bis 1813 aufgebürdet werden, da damals gerade die begüterteren Familien am empfindlichsten von dem finanziellen Zusammenbruch betroffen worden sind. Es darf daher nicht Wunder nehmen, wenn nur ein einziges Möbel der Ausstellung, die einfache Kommode aus dem Besitz der Frau Parthey wirklich alter Familienbesitz gewesen ist.

Bei einer so mangelhaften Überlieferung an Werken der Kunstschlerei muss selbstverständlich jeder Versuch einer Schilderung, wie sich das Mobiliar etwa seit der Zeit des Großen Kurfürsten speziell in Berlin entwickelt habe, welchen fremden Beeinflussungen es folgte und welche Stilformen es ausbildete, zu Schanden werden. Wollten wir die vereinzelt auf uns gekommenen Stücke als charakteristische Vertreter, als bestimmte Typen ganzer Möbelgattungen betrachten — unsere Bemerkungen würden ohne Zweifel ein sehr willkürliches Schema an Stelle einer historischen oder stilistischen Entwicklung setzen. Auch wenn wir den Zeitpunkt der Entstehung eines jeden Möbels, zum Beispiel derer, die in den königlichen Schlössern bewahrt werden, aktenmäßig nachzuweisen und seinen Verfertiger mit Namen zu bezeichnen wüssten — diese an sich wertvolle Bereicherung unseres Wissens hülfe uns doch nur wenig, um eine Einsicht zu gewinnen in den Gang der formalen Entwicklung. Die Erinnerung an die stilistischen Wandlungen des französischen Mobiliars seit den Zeiten Ludwigs XIV bis zum Ausbruch der Revolution kann lehren, welcher konservativen Zähigkeit hinsichtlich der stilistischen Entwicklung gerade bestimmte Möbeltypen fähig sind. Lange nachdem der geniale Charles-André Boulle seine reichen Marqueteriemöbel im klassisch korrekten Stile Ludwigs XIV ausführte, von deren architektonischem Aufbau nur gewisse späte Werke des Meisters (um 1720) abweichen, lange nach ihm, der noch in hohem Alter, 1725, thätig war, sind Boulemöbel geschaffen worden, durchaus nach den Vorbildern des alten Boulle. Nicht nur André-Charles' Söhne, »les singes de leur père« wie Mariette sie schalt, auch andere Ebenisten haben bis an das Ende des XVIII Jahrhunderts den Boulemöbeln ein alle Stilwandlungen überdauerndes Nachleben verliehen, indem sie nicht müde wurden, die alten Modelle wieder und wieder zu vervielfältigen. Manches derart ist auch nach Deutschland gekommen. Ist es bei

diesen und ähnlichen retrospektiven Tendenzen im Luxusmobiliar schon in Frankreich nicht leicht, den Fortschritt der Stilentwicklung vom Stile Louis' XIV zum Stile Louis' XVI an dem Mobiliar chronologisch zu verfolgen, so steigert sich diese Schwierigkeit noch mehr bei der Betrachtung des im XVIII Jahrhundert doch vornehmlich von Frankreich beeinflussten deutschen Mobiliars.



Schrankkommode. Besitzer Herr Dr. Dohme.

Keineswegs hält die stilistische Entwicklung des deutschen Mobiliars gleichen Schritt mit derjenigen in Frankreich. Auch bei der mangelhaften Kenntnis des heute weiterstreuten Materials muss es schon auffallen, dass der Möbelstil während der Minderjährigkeit und zu Beginn der Regierung Ludwigs XV, jene in der Formenbewegung maßvolle und überaus gefällige Möbelkunst der zwanziger und dreißiger Jahre, in Deutschland nur an wenigen Punkten festen Fuß gefasst hat. Dagegen haben sich die deutschen Ebenisten mit größtem Eifer derjenigen Übertreibung des Rokokomobiliars hingegeben, für die in Frankreich Juste-Aurèle Meissonniers im Jahre 1736 ausgestelltes Kabinet epochemachend wurde, die aber daselbst nicht über die Lebenszeit des berühmten Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roy (1750) hinausreichte. In Deutschland ist diese Richtung mit ebenso viel Talent wie Ungeschmack so sehr herrschend geworden, dass ihre Anhänger diesem »echten« Rokoko noch zu einer Zeit treu blieben, da

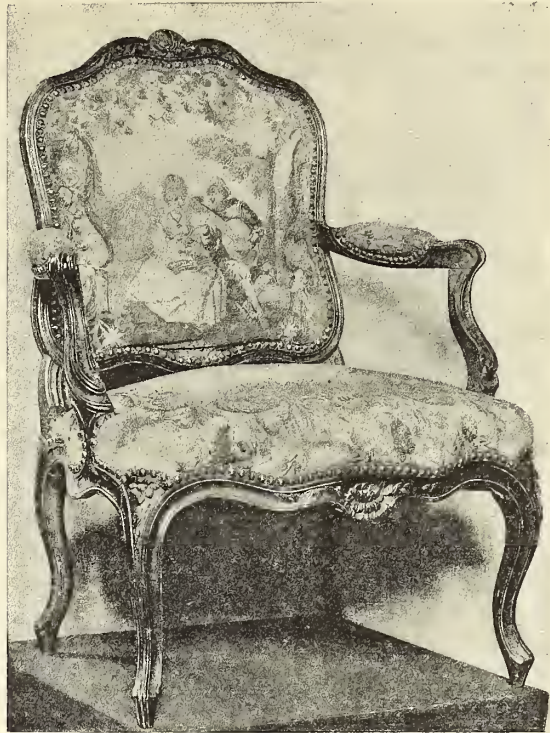
in Frankreich längst die Reaktion gegen das Rokoko zu Gunsten einer klassifizierenden Richtung im Gange war, die schon vor den fünfziger Jahren anhebt (style Pompadour) und im frühen Louis' XVI ihre köstlichste Blüte entfaltet.

Es verdient aber laut hervorgehoben zu werden, dass gerade einer Anzahl deutscher Möbeltischler ein rühmlicher Anteil an der stilistischen Umbildung des Louis XV zum XVI in Frankreich gebührt. Der hervorragendste Ebenist im Stile Louis' XVI, Jean-Henri Riesener, stammte aus Gladbach; andere tüchtige deutsche Ebenisten, die in Frankreich oder für Frankreich tätig waren, sind Wilhelm Cramer, Karl Richter, Kaspar Schneider, Wilhelm Benemann, F. Schwerdfeger und vor Allem David Roentgen in Neuwied gewesen. Während wir aber die Tätigkeit der

deutschen Kunstschler in Frankreich mehr oder weniger genau verfolgen können, fehlt uns zur Zeit noch fast alle Kunde über diejenigen Meister deutscher Möbelkunst, deren Hinterlassenschaft wir allenthalben in den deutschen Schlössern finden, die im verflossenen Jahrhundert ausgestattet worden sind. Wohl sind in jüngster Zeit eine Anzahl dieser Möbel photographisch aufgenommen worden, allein noch sind wir in den meisten Fällen über ihre Urheber nicht aufgeklärt. Erst wenn die Inventare und Schlossrechnungen werden gesprochen haben, wird es möglich werden, einen Einblick zu gewinnen in die selbständige Thätigkeit unserer Kunsthandwerker. Auch für das Mobiliar im Zeitalter Friedrichs des Großen ist diese Aktenforschung noch keineswegs abgeschlossen. Was ich im Folgenden über die Möbel im Besitz Seiner Majestät des Kaisers mitteile, stützt sich auf eine Anzahl Notizen, die ich der Freundlichkeit Dr. Dohme's verdanke.

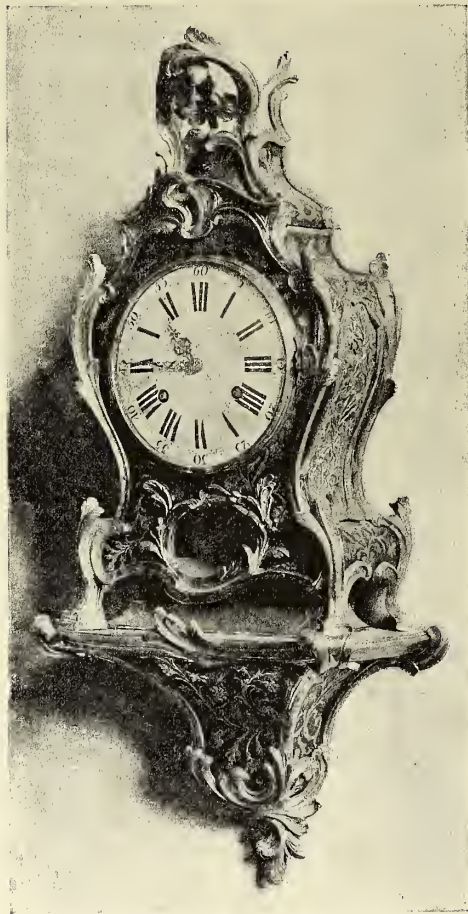
Aus vorfriedericianischer Zeit hat sich an altem Möbelbesitz in den königlichen Schlössern so wenig erhalten, dass wir die Möbelgeschichte jener Zeit nicht einmal in groben Umrissen zu zeichnen vermögen.

Das wenige Mobiliar, das sich aus der Wohnung Friedrichs III im Berliner Schloss erhalten hat, verrät deutlich holländischen Einfluss. Genossen doch gerade am Ausgange des XVII Jahrhunderts die holländischen Kunstschler weitverbreiteten Ruf. Namentlich die Fertigkeit holländischer Möbeltischler in der Verwendung verschiedenfarbiger Hölzer zu eingelegtem Flächenschmuck, seien es natürlich (*bois des îles*) oder künstlich getönte, war so hochgeschätzt, dass schon Colbert holländische Holzmosaizisten an die Gobelinsmanufaktur berufen hatte. Boulle's frühe Marqueterie-Arbeiten hielten sich an solche holländische Muster und ebenso ist für die französischen Schnitzmöbel (vorzüglich Tischmöbel) vom Ende des XVII Jahrhunderts, deren Formensprache die stilistisch fortschrittlichere war, der niederländische Einfluss neben dem des italienischen Barocks nachgewiesen worden. Das Mobiliar aus der Wohnung Friedrichs III macht ebenfalls aus seiner Anlehnung an holländische Weise kein Hehl. Holländisch ist die kleine »chinesische Kammer« daselbst, holländisch sind der Tisch und die »Kabinete« in der Kugelkammer; und ebenso spricht holländischer Geschmack aus den Kaminen in dieser Wohnung. Auf holländische Vorbilder weist auch ein reiches »chinesisches Kabinet« mit der Chiffre Friedrichs auf den Beschlägen, das der verstorbene Graf William Pourtalès 1888 dem Kaiser Friedrich dargebracht hat.



Sessel mit Aubussonbezug. Besitzer Herr J Saloschin.

An den geschnitzten und vergoldeten Möbeln ist das flache aus dem Brett geschnittene Ornament (Kugelkammer) bezeichnend für die kurfürstliche Zeit; der Stil dieser Möbel ist sehr verwandt mit dem der Zeichnungen kunstgewerblicher Gegenstände des Hofbaumeisters Christian Eltester im Königlichen Kupferstichkabinet. Demselben Stil begegnen wir wieder in der Deckendekoration des roten Samtzimmers in den Elisabethkammern des königlichen Schlosses, dem vorschlüterschen Thronsaal Friedrichs III und ebenso in den ältesten Decken des Charlottenburger Schlosses.



Stutzuhr. Besitzer Herr Dr. Reichenheim.

Selbst noch das Mobiliar der roten Samtkammer in den Paraderäumen des Berliner Schlosses, der einzigen aus Schlüters Zeit erhaltenen Zimmereinrichtung, bewegt sich, nur freier, innerhalb einer ähnlichen stilistischen Auffassung. In ihrer vollen Freiheit entfaltet sich dagegen Schlüters Möbelbehandlung erst in einigen der Schaukästen aus der ehemaligen Kunstkammer König Friedrichs I, die gegenwärtig im Hohenzollern-Museum ausgestellt sind. Allerdings fehlt es an einer urkundlichen Beglaubigung für die Urheberschaft Schlüters an diesen Mobilien, doch trägt die ganze Formengebung so sehr das Gepräge seiner Kunstweise und steht zugleich in so scharfem Gegensatz zu der Detailierung seines Nachfolgers Eosander, dass diese Zuweisung an die Schlütersche Schule wohl gerechtfertigt erscheint. Diesen Möbeln schliesen sich an das schöne Postament zu einer Bronzekopie des Großen Kurfürsten im Berliner Museum (Skulpturen No. 415) und noch einige Möbel in Monbijou.

Unter Friedrich Wilhelm I hat die Möbelkunst Berlins keine Fortschritte gemacht. Der persönliche Geschmack des Königs bevorzugte Möbel einfachster Art, verzichtete auf den Reiz künstlerischer Formgebung. Für die holländischen rustikalen Möbel scheint er eine Vorliebe gehabt zu haben. Seine »Tabagien« in Potsdam und im Hohenzollern - Museum

sowie Reste der Ausstattung der Jagdschlösser Stern und Wusterhausen weisen dergleichen noch auf. Zumeist hielten diese Möbel an dem Naturton des Holzes fest; doch wurden sie gelegentlich auch in einem Grundton, vornehmlich in Grün gestrichen und dann in der Art mit Blumen bemalt wie es die alte niederdeutsche Bauernsitte in Deutschland so gut wie in den Niederlanden liebte. Gegenüber dieser Einfachheit muss indessen an die Passion des Königs für prunkvolles Silbergerät erinnert werden, dessen Reste ja das bekannte Büffet im Rittersaale noch heute aufweist. Über hervorragendere Möbel dieser Zeit im Privatbesitz ist bisher leider nichts bekannt geworden.



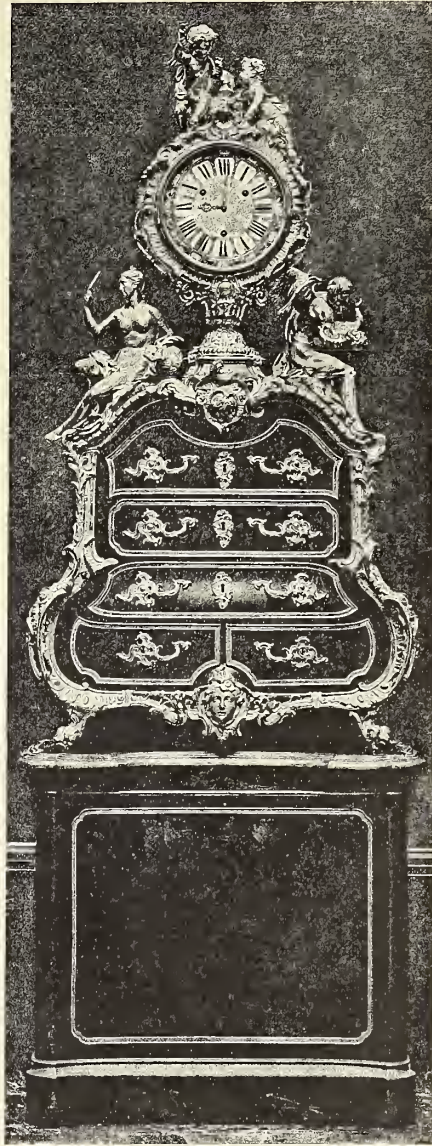
ANTONIO CANALE

MARKUSPLATZ

BESITZER HERR V. WEISBACH

Als Friedrich der Große den Thron bestieg, gelangte das Rokoko nach französischem Vorbild zur Herrschaft. Was sich aus dem Rheinsberger Schloss an Möbeln der Kronprinzlichen Zeit erhalten hat, zeigt viel Gemeinsamkeiten mit den Werken der französischen Kunstschler während der *Régence*, die sich in ihren Kompositionen an das Vorbild von Gilles-Marie Oppenordt hielten und als deren hervorragendsten Vertreter schon Gersaint im Jahre 1744 den jüngeren Cressent bezeichnet. Wahrscheinlich versorgte Knobelsdorff den Kronprinzen mit diesen frühen Rokokomöbeln, und es zeugt für den feinen Geschmack Friedrichs, dass er Möbel in der Art Cressents auch später noch zu einer Zeit ankaufen oder anfertigen liefs, als allenthalben eine willkürlichere Formensprache beliebt war, besonders in Deutschland, wie das Mobiliar süddeutscher Residenzen lehren kann. Den Möbeln im *style de Cressent* merkt man an, dass in der Phantasie ihrer Schöpfer die gute Tradition des Louis' XIV noch leise nachwirkte. Sie beharren noch bei solider Standfestigkeit, wenn auch an die Stelle gerader Linien geschweifte Konturen getreten sind, wie namentlich der sogenannte *contour à l'arbalète*, eine *circonflexartig* gebrochene Kurvenverbindung. Aber alle Schwingungen sind noch vorsichtig, maßvoll, deuten eine freiere Bewegung mehr an, als dass sie sie konsequent durchführen; kurz sie widersetzen sich jener launenhaften Willkür, für welche die Vorlagen Hoppenhaupts, Habermanns und auch Cuvillie's Beispiele bieten.

Sehr bezeichnend für diesen Möbelstil ist im Potsdamer Stadtschloss ein Schreibtisch aus Cedernholz im Schlafzimmer Friedrichs des Großen, der in seiner ganzen Disposition nahe verwandt ist mit einer Gruppe von *Bureaux* in der Art Cressents, von denen ein bekanntes Beispiel im Schloss zu Compiègne bewahrt wird, das auch von Williamson in seinem Werke »*Les meubles d'art du Mobilier National*« reproduziert worden ist. Waren diese Schreibtische oder *bureaux plats* im Anfange des XVIII Jahrhunderts (man denke an das schöne *Bureau Boullé's* in der *Salle du Conseil* des Versailler Schlosses) noch etwas steif, streng in ihrem Aufbau, so zeigen ihre Formen schon um 1725 eine leichtere gefällige Bewegung. Freier schwingen sich die Tischbeine, zierlicher legen sich die Akanthusblätter um die



Cartonnier in Cedernholz und Bronze
aus Sanssouci.

Metallbänder, welche die Kanten des Tischgestelles, auf dem die Platte ruht — der ceinture — umsäumen. Gerade in der Behandlung des Beschlagwerkes — das Potsdamer Möbel hat Silberbeschlag, eine Dekorationsweise, für die besonders der Architekt Robert de Cotte schwärmte — haben wir einen sehr feinen Gradmesser für die Formenentwicklung des Rokoko. Gegenüber dem erwähnten Tisch im Schloss zu Compiègne ist das ausgestellte Möbel im Potsdamer Stadtschloss entschieden stilistisch im Fortschritt, es geht mehr darauf aus, durch leichte Schwingungen den Übergang zwischen der zurücktretenden mittleren Schublade und den vortretenden Seitenteilen auszugleichen, während auf dem älteren Möbel noch die Teilung in drei Schubladen stark accentuiert erscheint. Auch der Bronzebeschlag ist reicher und verwertet bereits das Rocaille-motiv mit leichten Blumenranken. Stilistisch um wenig weiter führt uns der Schreibtisch Friedrichs des Großen mit schräger Platte (im Stadtschloss), ein höchst zierliches vornehmes Möbel mit sehr feinem Beschlagwerk. Endlich der Schreibtisch im Neuen Palais neigt schon zu einer Formensprache hin, für die erst Ebenisten wie Denizot (in seinen späteren Möbeln) oder Riesener (in seiner Frühzeit) in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts klassische Beispiele geliefert haben. Diese Möbel Friedrichs des Großen, die wohl meist in den vierziger und fünfziger Jahren erworben oder angefertigt wurden — Herr Dr. Seidel wird uns hoffentlich bald die Erwerbungsdaten aus dem königlichen Hausarchiv mitteilen können — vermochten wir nur im Hinblick auf ihre formale Gestaltung im Allgemeinen zu betrachten, indem wir sie mit den vorbildlichen französischen Erzeugnissen verglichen. Sie mit Namen der zahlreichen uns bekannt gewordenen Ebenisten in Verbindung zu bringen — dafür fehlt jeder positive Anhalt. Ein Möbel jedoch auf der Ausstellung, der schöne Cartonier in Cedernholz und Bronze aus Sanssouci (vergl. die Abbild. S. 89), zeigt auf den zierlichen Bronzebeschlägen einen Stempel in Gestalt eines gekrönten C. Gewiss ist bei dieser Marke keineswegs an einen der Gebrüder Caffieri zu denken, deren Bronzen einen im Sinne des Meissonnierschen Rokoko weit vorgeschritteneren Charakter haben, als es der so geschmackvoll mit einer symmetrischen Rocailleleiste umsäumte Cartonier zeigt. Aber ich möchte bei der Gelegenheit doch erwähnen, dass ein sehr guter Kenner des französischen Mobiliars aus der Zeit der drei letzten Ludwige, der Baron Pichon, die ansprechende Vermutung geäußert hat, dass nicht Caffieri, sondern eher Charles Cressent der Urheber der mit dem »C couronné« bezeichneten Bronzen sein könne (vergl. das Livre-Journal de Lazare Duvaux, herausgegeben von der Société des bibliophiles français, Paris 1873, tome I, p. CCXXVI). Wenn sich diese Vermutung bestätigt, dann würde unsere vornehmlich aus dem Studium der Möbelbeschreibungen von Gersaint, Rémy und Cressent selbst geschöpfte Vorstellung von den Bronzen Cressents bedeutend an Klarheit gewinnen. Minderwertige Kopien dieses Cartoniers aus den Händen deutscher Kunsthandwerker werden bewahrt, die eine in Sanssouci, die andere im Breslauer Schloss.

Friedrich der Große liebte im Ganzen nicht die Einfuhr kostbarer fremder Möbel zur Ausstattung seiner Gemächer. Allezeit ist er bemüht gewesen, die Industrien der Heimat zu heben und zu fördern. Er zog aus dem Auslande hervorragende Künstler heran, dass sie im Lande ihre Kunstfertigkeit verbreiteten. Als er merkte, dass es für die Behandlung der Bronze als Material für die dekorativen Künste und ebenso für die Ciselierung und Feuervergoldung in Berlin an den geeigneten Kräften fehlte, ließ er durch seinen Architekten Knobelsdorff französische Kunsthandwerker herbeirufen. Zuerst erwähnt wird François Verdeil, der das Bronzegeländer der Marmortreppe im Stadtschloss zu Potsdam im Jahre 1746 ausführte. Dann kehren die



Möbel und Dekorationsstücke aus den Gemächern Friedrich Wilhelms II.
Königliche Schlösser in Berlin und Potsdam.

Namen Morel, Geoffroy und Cousinier, zusammen oder einzeln, mehrmals inschriftlich wieder, so an den ganz aus vergoldeter Bronze gebildeten Konsoltischen und Wanddekorationen im Speisesaal Friedrichs im Potsdamer Stadtschloss, an einer, durch spätere Zuthaten verdorbenen Standuhr der Ausstellung, an einem Kronleuchter im Neuen Palais u. s. f. — Während allgemein seit den fünfziger Jahren die massive Metallarbeit (und auch ihre Nachahmung in vergoldeten und versilberten Holzschnitzmöbeln) zurücktritt, bleibt durch das ganze XVIII Jahrhundert die Bronze (und nur ausnahmsweise das Silber) als Beschlagwerk für mit Hölzern oder Schildpatt marquetierte und polierte Möbel in Übung. Überhaupt verliert die Kunst des geschnitzten Mobiliars, die noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts sich als der ausdrucksvollste Träger der stilistischen Entwicklung zeigte, seit der Mitte des XVIII Jahrhunderts an charakteristischer Bedeutung für die Entwicklung der Formenweise, als mehr und mehr die Kunst des Tapezierers für die Möbelausstattung herangezogen und die Arbeit des Holzschnitzers naturgemäß mehr und mehr beschränkt wurde.¹⁾

Ein Prachtstück eingelegter Schildpattarbeit bot die Ausstellung in einem Eckschrank mit Spiegel aus dem Arbeitszimmer Friedrichs des Großen im Potsdamer Stadtschloss; seinem Stil nach gehörte dieses Möbel den vierziger Jahren an. Innen ist es höchst sorgfältig in Cedernholz gearbeitet, außen zeigt es dunkel gefärbtes Schildpatt und einen Bronzebeschlag von einem massigen Reichtum, der für eine ganze Gruppe von Mobiliarstücken der Berlin-Potsdamer Schule charakteristisch ist. Für den französischen Geschmack der Zeit ist dieser Bronzereichtum, wie Dohme in dem Ausstellungsbericht der Gazette des Beaux-Arts (1892, t. II) mit Recht bemerkt hat, ein etwas barbarischer Zug. Allein die Frische einer mehr auf das dekorativ Wirkungsvolle als auf intime, kokette Erscheinung ausgehenden Phantasie und die Ursprünglichkeit und herzhaft Konsequenz in der Durchführung gerade des dekorativen Schmuckes, das sind Vorzüge, die über mangelhafte Einzelheiten wohl hinwegsehen lassen. Ohne Zweifel stehen wir da einem selbstbewussten Talent gegenüber, dem es in seinen Schöpfungen um Gebilde von durchschlagender Wirkung zu thun war. Solidität der technischen Arbeit und kräftiger dekorativer Effekt, das scheinen die Ziele der Kunstschler gewesen zu sein, die Friedrich der Große beschäftigte. Unter diesen verdienen die Arbeiten J. A. Nahls und des Schweizer Kambly ganz besonders ein genaues Studium.

Trotzdem nur wenige Proben des luxuriösen Schlossmobiliars auf der Ausstellung vereinigt worden waren, so konnte sich doch das, was Private zur Schau geboten hatten, nicht mit den Möbeln aus königlichem Besitz messen. Am interessantesten waren mehrere gebauchte Kommoden, französische Stücke und deutsche. Die

¹⁾ Schöne Aubussonbezüge hatten die Sitzmöbel im Besitz des Herrn Saloschin, dessen geschmackvoll angeordnete Ausstellung einer ganzen Zimmereinrichtung besondere Hervorhebung verdient (vergl. die Abb. S. 87). Herr Weisbachs Louis' XVI Garnitur zeigte moderne Überzüge. Ein Paar modern überzogene Sessel mit feiner Bemalung der Gestelle im Besitz von Herrn Dr. Fritz Harck waren venezianer Arbeiten um 1760. Bei dieser Gelegenheit seien noch erwähnt einige Stutz- und Cartelluhren, so die graue und goldbronzirte Stutzuhr des Grafen Pourtalès, die Uhren des Herrn Saloschin, die holzgeschnitzte Uhr mit Fischereiemblemen des Herrn Güterbock, die Cartelluhren der Frau Hoguet und des Herrn Gwinner, dann die Stutzuhr des Herrn Reichenheim, die auf S. 88 abgebildet ist, endlich die ähnlichen: in Cedernholz und Bronze im Besitz Herrn Bode's und in grünem Lack mit Bronze im Besitz des Herrn Dohme sen.

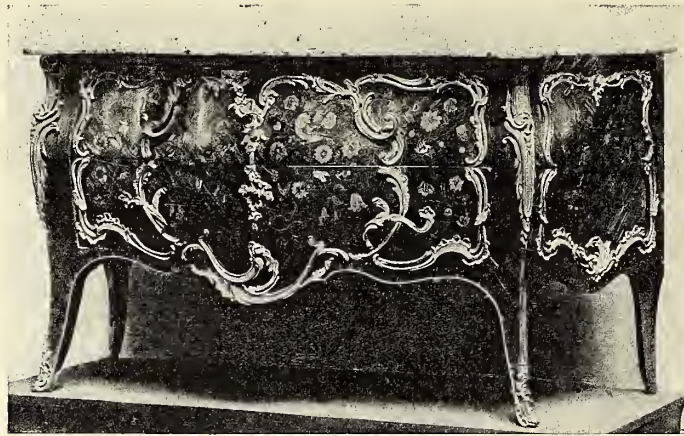
ersteren im Besitze der Herren Graf Schuwalow und Saloschin zeigen die forme ventrue des Régencestils; sie erheben sich leicht vom Boden, dehnen sich in die Breite; über ihre beiden Kasten zieht sich die Ornamentation gleichförmig hin: Blumenmarqueterie mit leichtem bronzenen Rokaillerahmenwerk, dem bei der stilistisch fortgeschritteneren (des Herrn Saloschin) sich zögernd und sparsam naturalistische Blumen zugesellen (vergl. die Abb. S. 94). Beide Möbel mit ihren hellgetönten und mattpolierten Blumenmarqueterien und ihren graziös entworfenen Bronzeappliquen, die selbst in den abgenutzten Formen dieser Exemplare auf fein durchgeführte Modelle schliefsen lassen, mögen um 1740 entstanden sein, zu einer Zeit, da bei minder reichen Stücken geometrische Musterungen in der Marqueterie statt der Blumenmuster ebenfalls beliebt waren. In der Formgebung verwandt war die einfachere zierliche Kommode, die Herrn Lippmann gehört.

Ähnliche Kommoden sind auch in Deutschland angefertigt worden, wie wohl ein anderer Typus der französischen commode ventrue à la Régence, die etwas schwerfälligere Form mit drei Kasten, in Deutschland weit mehr beliebt gewesen ist. Wenigstens erscheint diese Form im gutbürgerlichen Mobiliar der Niederlande, Deutschlands und des ganzen nördlichen Europas am häufigsten. An diesem Möbel ebensowohl wie an seinem Abkömmling, dem Buffet, (der Kommode mit einem Aufsatzschrank) hat auch die Kunst der deutschen Möbeltischler eigenes Formgefühl besonders deutlich ausgeprägt. Freilich hält es bei dem gegenwärtig noch so dürftigen Stande unserer Informationen schwer, die einzelnen Fabrikationscentren genau zu bestimmen und nachzuweisen, an welche Muster sich die Mode in den verschiedenen Städten oder Provinzen vornehmlich hielt. Während zum Beispiel die Lütticher, die Rheinischen, Dresdener und Süddeutschen bürgerlichen Rokokomöbel eine starke Hinneigung zu den Vorbildern des französischen Mobiliars zeigen, verraten die Arbeiten, welche wir aus den Küstenstädten der Ostsee, besonders aus Danzig und Lübeck kennen gelernt haben ebenso starke Selbständigkeit wie etwa gewisse gleichzeitige Arbeiten aus Holland. Als Beispiele der Lübecker Kommodenform präsentierten sich zwei nahezu gleiche Exemplare im Besitze der Herren Dohme und Valentin Weisbach. Im Vergleich zu den deftigen Danziger Möbeln, für die eine Kommode des Herrn Fritz Werner ein Beispiel bot, sind diese Lübecker Arbeiten zierlicher; jedoch werden sie bei der Eleganz der geschweiften Fläche, des chantournement übertroffen von zwei anscheinend Berliner Stücken, deren eines Herrn Herz und das andere Herrn Possart gehört.

Im Gegensatz zu diesen norddeutschen Rokokomöbeln, zeigten ein Paar Dresdener Stücke eine straffere, mehr der geraden Linie zuneigende Contournierung, der Art etwa, wie sie an gewissen Lackmöbeln der Martin in Frankreich und frühen Riesenerschen Arbeiten beobachtet wird. Ein charakteristisches Beispiel bot ein Schreibspind im Besitze des Herrn Dohme (abgeb. S. 86), eins jener beliebten Möbel, das sich unten als Kommode, im mittleren Teil als Schreibpult, dessen Platte wie bei den späteren englischen Cylinderbureaux heruntergeklappt wird, und in seinem oberen Teil als zweiflügeliger Schrank darstellt. Die aufsergewöhnlich gute Tischlerarbeit an diesem Stück, dessen Fournitur eine reiche Musterung aufweist, stand in einem, für die deutsche Bronzetechnik bezeichnenden Gegensatz zu den zwar gut entworfenen aber flüchtig modellierten und garnicht ciselierten feuervergoldeten Bronzebeschlägen.

Zur Veranschaulichung des deutschen Mobiliars, wie es sich seit dem letzten Drittel des XVIII Jahrhunderts unter französischem und englischem Einfluss weiter entwickelte, bis es zu Beginn dieses Jahrhunderts jener Ernüchterung verfiel, die

den klassifizierenden Stil des Empire abschloss, bot die Ausstellung interessante Gelegenheit durch die Einrichtung eines Kabinetts mit Möbeln und Dekorationsstücken aus den Wohnzimmern König Friedrich Wilhelms II im Berliner Schloss (Königskammern) und im Marmorpalais bei Potsdam (vergl. Abbild. S. 91). Auch für diese Arbeiten stehen die Einzelforschungen noch aus; da aber die Rechnungen erhalten sind, dürfen wir sie hoffentlich in Bälde erwarten. Sie wurden vornehmlich unter Kontrolle des vom König herangezogenen Architektur-Dilettanten Baron Erdmannsdorf gefertigt, zumeist von einheimischen Künstlern, aber nicht mehr in jenen Werkstätten, aus denen die Möbel für Friedrich den Großen hervorgegangen sind. Einzelnes stammt aus der Fabrik von Roentgen in Neuwied. Das Hauptstück dieses Welthauses in Berlin aber, der Schreibtisch Friedrich Wilhelms II, war nicht auf der Ausstellung, da er im Hohenzollern-Museum so wie so der Besichtigung allgemein zugänglich steht. Von der Richtung, in der sich die Arbeiten der Stobwasserschen Fabrik bewegen, deren mit Lackmalereien geschmückte Möbel einst viel gesucht waren, gaben in dem Kabinet Friedrich Wilhelms II zwei Kommoden in poliertem exotischen Holz mit Bronzebeschlägen und Füllungen in Lackmalerei charakteristische Beispiele, wenn auch der Beweis, dass die Stücke wirklich aus dieser Fabrik stammen, nicht zu führen war. Ähnliche Arbeiten haben sich übrigens zahlreicher erhalten, als im Allgemeinen angenommen wird, und so gut wie die Werke ihrer englischen Konkurrenten, die gerade jetzt wieder als Vorbilder hervorgezogen werden, und ihrer Pariser Genossen, deren stattliche Zunft sie durch Ausgewanderte nicht unrühmlich verstärkt haben, verdienen auch die Werke der deutschen Möbeltischler geschätzt und studiert zu werden. Denn gerade im deutschen Kunsthandwerk dieser Zeit regte sich mehr selbständige Tüchtigkeit als auf dem weiten Gebiete der hohen Kunst.



Kommode. Besitzer Herr J. Saloschin.

V

ERZEUGNISSE DER SILBERSCHMIEDEKUNST

VON

FR. SARRE

Bei der bedeutenden Rolle, welche das Handwerk der Gold- und Silberschmiede in der Entwicklungsgeschichte der Kunst gespielt hat, kann man es nicht genug bedauern, dass verhältnismäßig wenig Edelmetallgeräte aus den verschiedenen Kunstepochen auf die Nachwelt gekommen sind. Sie waren in Zeiten der Not in Folge ihres kostbaren Materials besonders der Vernichtung ausgesetzt, ebenso wie das Aufkommen eines neuen Geschmackes meist den Untergang der nunmehr veralteten Formen, der Repräsentanten eines überwundenen Ungeschmackes veranlasste. Aus den eingeschmolzenen alten entstanden neue, zeitgemäßere Gebilde, um ihrerseits auch wieder der Vernichtung anheimzufallen. Wenig Silbergerät hat sich aus dem Mittelalter, nicht viel mehr aus den folgenden Jahrhunderten erhalten, so dass man z. B. für die Kenntnis der großen französischen Dekorationsstücke aus der Zeit Ludwigs XIV fast ausschließlich auf gleichzeitige Abbildungen angewiesen ist. Auch von den Erzeugnissen des XVIII Jahrhunderts hat das Revolutionszeitalter so geringe Reste übrig gelassen, das gutes Rokokosilber in den öffentlichen und Privatsammlungen zu den größten Seltenheiten gehört und auf dem Kunstmarkte sehr geschätzt und gesucht ist. Die Meisterwerke der Germains, eines Roëttiers, Meissonier oder Lempereur sind fast nur aus ihren eigenhändigen Entwürfen bekannt. Originalarbeiten dieser Künstler sind äußerst selten.¹⁾ Die Berliner Ausstellung, die sich als Ziel gesetzt hatte, Kunsterzeugnisse der Rokokoperiode aus allen Gebieten vorzuführen, konnte derartige Schätze der Silberschmiedekunst natürlich nicht aufweisen, wie die großen Silberausstellungen der letzten Zeit, vor Allem die Petersburger vom Jahre 1885. Trotzdem gab sie eine einigermaßen umfassende Übersicht über das Silbergerät des XVIII Jahrhunderts, vor Allem deutschen und englischen Ursprungs, und brachte deutsche, speziell Berliner Arbeiten, zum Vorschein, die dies Kunsthandwerk hier in einer bisher nicht bekannten Vollendung zeigten.

Wie auf allen anderen künstlerischen Gebieten, war auch bei der Goldschmiedekunst des vorigen Jahrhunderts der Pariser Geschmack nicht nur innerhalb der Grenzen Frankreichs maßgebend. Deutschland macht alle Veränderungen desselben mit, nur mit dem Unterschiede, dass eine zeitliche Übereinstimmung in der Anwendung der verschiedenen Stilarten nicht stattfindet; denn während man dort schon seit einem Jahrzehnt den Stil der Régence im Allgemeinen überwunden hat, zeigen deutsche Goldschmiede-Arbeiten noch in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts jene zierliche Dekoration in der Art der Grottesken Berains mit ihrem verschlungenen und trotzdem symmetrisch gruppierten Bandornament. Ein zur Ausstellung gebrachtes

¹⁾ Im Winterpalais in St. Petersburg »Le service de Paris« von François-Thomas Germain; andere Arbeiten der Germains dort beim Großfürsten Alexis und dem Fürsten Orloff. In Paris in den Sammlungen J. Pichon (Katalog, Paris 1878) und P. Eudel (Katalog, Paris 1884). In Lissabon in königlichem Besitz.

silbervergoldetes Service aus dem Besitz des Herzogs zu Sagan ist in diesem Geschmack gehalten und legt wegen der geringen Größe der einzelnen Stücke die Vermutung nahe, dass es als Reiseservice gebraucht wurde. Es besteht aus einer runden Schüssel mit Deckel und Teller (französisch *écuelle*) und zwei ovalen Tablett mit Eierbechern und anderen kleinen Geräten, welche sämtlich den Augsburger Jahresstempel von 1735/36¹⁾ tragen. Augsburg nahm in der ersten Hälfte des XVIII Jahrhunderts den ersten Platz unter den deutschen Goldschmiedestädten ein und hatte Nürnberg überflügelt. Nicht mehr, wie es noch im XVII Jahrhundert allgemein üblich gewesen war, übernahmen die einzelnen Goldschmiede dort selbst die Aufträge, jetzt erhielten große Silberhandlungen, wie die von Gullmann, Penz oder Raumer die größeren Bestellungen und ließen dieselben durch verschiedene Goldschmiede ausführen, die wiederum, wie es auch in Frankreich üblich war, nach den Vorlagen von Ornamentstechern, eines Abraham Drentwet u. a. arbeiteten. Auch auf dem erwähnten Reiseservice finden sich zwei verschiedene Marken, die des Johannes Engelbrecht²⁾ und die des Elias Adam.³⁾ Johannes Engelbrecht, der »sich in Bearbeitung von großen und kleinen Services von Gold und Silber hervorthat«⁴⁾ und für die Höfe von Berlin und Kopenhagen thätig war, ist nach der Stempelung auch der Verfertiger einer vollständig gleich dekorierten, silbervergoldeten Gusskanne und einer dazu gehörigen Schüssel,⁵⁾ welche zu dem 36 Stück umfassenden Reiseservice des Herzogs Karl Eugen von Württemberg gehören. Hier wie dort das gleiche Bandornament im Régencestil und aufgesetzte kleine gegossene Medaillons, welche Landschaften mit Putten, Allegorien der Erdteile, darstellen. Man möchte glauben, dass die im Besitz des Herzogs zu Sagan befindlichen Stücke ursprünglich auch für das württembergische Service angefertigt worden sind.

Noch dem XVII oder spätestens dem Beginn des XVIII Jahrhunderts gehörte eine silberne Uhr aus dem Besitz des Grafen G. v. Seckendorff an, welche nach der Mode der Zeit als Wand-(Cartel-)Uhr charakterisiert, und deren Deckplatte mit getriebenen barocken Blatt-Ornamenten und Jagdtrophäen verziert ist. Nach dem Augsburger Stadtstempel⁶⁾ und dem Meisterzeichen G L G scheint die Uhr eine Arbeit des »als ausgezeichneten Künstlers«⁷⁾ bekannten Georg Lorenz Gaap (1669—1745) zu sein, welcher um 1700 für den Dresdener Hof thätig war und auch »die meisten Pferde an den Wandleuchtern des Berliner Silberschatzes«⁸⁾ arbeitete.

»Dem Silberschmiede«, sagt Anton Springer⁹⁾, »danke der Style rocailleux den Ursprung, und seine Bedeutung für die Erkenntnis der Rokokokunst dürfe nicht

¹⁾ Rosenberg. Der Goldschmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M. 1890. No. 75 und 76. Abbildungen der Stempel.

²⁾ Rosenberg a. a. O., No. 354. Abbildung des Stempels.

³⁾ Rosenberg a. a. O., No. 351 und 352. Abbildung des Stempels.

⁴⁾ v. Stetten. Kunstgewerbe- und Handwerks-Geschichte der Reichsstadt Augsburg. 1799, S. 479.

⁵⁾ Photographien No. XII und XIII der Ausstellung zu Schwäbisch Gmünd (1878) im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

⁶⁾ Rosenberg a. a. O., No. 70. Abbildung des Stempels.

⁷⁾ Vergl. v. Stetten a. a. O., S. 474. Georg Lorenz Gaap ist bei Rosenberg a. a. O. nicht erwähnt.

⁸⁾ Vergl. Dr. v. Schauss, Katalog der Kgl. Schatzkammer, München 1879, S. 330.

⁹⁾ Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, II, S. 230 und 239.

unterschätzt werden.« Mehr als das Porzellan, das vielfach als die eigentliche Formensprache dieses Stiles betrachtet wird, und dem man wohl gar die Entwicklung desselben zugeschrieben hat, entspricht dies Metall dem Wesen des Rokoko. Die blatt- und muschelartigen Gestaltungen kann der Handwerker hier leicht aus der gebogenen Fläche herausarbeiten, sie passen sich derselben gleichsam an, während bei dem Porzellan das Material in ungebranntem Zustande ein zu gewagtes Spiel der Formen von selbst verbietet, und erst Bemalung und Vergoldung die charakteristische Schärfe hervorzubringen vermögen. Die historische Bedeutung der Metallarbeit für die Rokokokunst würde im Vergleich zum Porzellan anerkannter sein, wenn sich eben mehr Schöpfungen der Silberschmiede erhalten hätten. Die von Frankreich ausgehende Verbreitung des Rokokostiles beginnt in Deutschland erst ungefähr seit dem Jahre 1735, ist jedoch nach dem Verlauf von zwanzig Jahren so allgemein, dass Winckelmann im Jahre 1754 von »dem allerliebsten Muschelwerk, ohne welches itzo kein Zierrath gemacht wird« sprechen kann. Jedoch entstanden aus Missverständnis der eigentlichen Rokokoformen gerade in Deutschland oft die krausesten und überladenen Gebilde dieses Stiles. Im XVII Jahrhundert und noch im Beginn des folgenden hatten die Goldschmiede vornehmlich Trinkgeräte angefertigt, jetzt besteht alles Tafel- und Essgeschirr, wenigstens der begüterten Schichten des Volkes, aus Silber, wenn auch der künstlerische Wert der grösstenteils von Augsburg, wie schon erwähnt, ausgeführten Geräte ein sehr verschiedener war. Durchschnittsleistungen der kleinen Werkstätten finden sich neben künstlerisch und technisch hervorragenden Arbeiten. Bei einer weifsilbernen Bouillon-Terrine (Besitzer Graf von der Groeben) beschränkt sich die Dekoration auf geringe, in Treibarbeit ausgeführte Verzierungen des Deckels. Das Stück gehört der Form nach wohl auch zu einem Reiseservice und stammt aus der Werkstatt des Christianus Drentwet aus den Jahren 1757—1759.¹⁾ Eine andere silbervergoldete Terrine²⁾ (Besitzer Fürst v. Radolin, vergl. Tafel IX, 13), bei der in den Rokoko-Ornamenten ein feineres Verständnis zu Tage tritt, ist gleichfalls von einem Mitgliede der bekannten Goldschmiede-Familie, von Emanuel Drentwet³⁾, schon zehn Jahre früher (1747—1749) hergestellt worden. Ein dritter Drentwet, Johann Christoph, war in der Ausstellung durch eine kleine silbervergoldete Theekanne (Besitzer Herr Dr. G. Reichenheim, vergl. Tafel IX, 3) aus den Jahren 1749—1751⁴⁾ vertreten. Dies zierliche Stück mit dem fein getriebenen Muschelwerk auf Bauch und Deckel und dem schön geschnitzten Akanthusblatt an dem kräftig geschwungenen Henkel ist eine bemerkenswerte Arbeit und lässt kaum vermuten, dass ein großer silberner Samowar (Besitzer Prinz Salm-Horstmar) von einfacher und schmuckloser Form aus derselben Werkstatt herrührt.

Von kirchlichen Geräten sah man in der Ausstellung drei silbervergoldete Kelche, gleichfalls deutschen Ursprungs. Obgleich der Rokokostil mit seiner lustigen, sich an keine festen Regeln und Grenzen bildenden Ornamentik seiner Natur nach für Geräte, welche nicht profanen Zwecken dienen sollen, wenig geeignet erscheinen

¹⁾ Rosenberg a. a. O., No. 96 und 348. Abbildungen der Stempel.

²⁾ Rosenberg a. a. O., No. 89 und 367. Abbildungen der Stempel. Dasselbe Modell ist auch von einem anderen Augsburger Goldschmied, Stempel J. C. S., benutzt worden. Vergl. die Photographien der Silber-Ausstellung in Stockholm, 1887, im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

³⁾ Rosenberg a. a. O., No. 90 und 359. Abbildungen der Stempel.

⁴⁾ Ebenda, No. 100 und 359.

mag, hat er gerade auf diesem Gebiete die üppigsten Blüten gezeitigt, wie solche aus den Entwürfen der Germain's für Monstranzen, Kreuze und Kelche¹⁾ bekannt sind. Bei letzteren bleibt der gröfsere Teil der Cuppa meist glatt, während Fufs, Schaft und Kelchansatz mit reichem Ornament bedeckt sind. Dies ist auch die Dekorationsart der ausgestellten Kelche, von denen zwei süddeutscher Herkunft (Besitzer die Herren Höhne und Pergamenter; vergl. Tafel IX, 7) zu sein scheinen, während ein dritter (Besitzer Graf G. v. Seckendorff, vergl. Tafel IX, 1) von einem unbekanntem, sich P K bezeichnenden Hamburger Goldschmiede herrührt. Auf dem Mantel der Cuppa sind hier ebenso wie auf dem breit ausladenden Fufse ovale Medaillons, umgeben von Rokoko-Ornamenten, angebracht, und der dreikantige Schaft wird durch hervorstehende Engelköpfe — ein wirkungsvolles und oft an dieser Stelle angewandtes Motiv — belebt.

Die Goldschmiedekunst der nordischen Länder hat wohl von Deutschland aus die meiste Anregung empfangen und weist deshalb, besonders im XVIII Jahrhundert, nur geringe Eigenart auf. Ein kleiner dänischer Silberbecher (Besitzer Prinz Salm-Horstmar) mit Münzen aus der Zeit der Könige Friedrich III und Friedrich IV ist aus dem Grunde vielleicht von Interesse, weil an ihm die genaue, in Dänemark schon seit 1490 übliche Stempelung deutlich zu Tage tritt. Neben dem Stadtstempel von Kopenhagen mit der Jahreszahl 1714 befindet sich die Marke des Conrad Ludolf, welcher von 1679—1729 das Amt eines Münzwardeins bekleidete, und ferner die des unbekanntem Goldschmiedes (D. B.) mit der Jahreszahl 1708, die wahrscheinlich den Eintritt desselben in die Zunft angeben soll. Ein besonderer Monatsstempel²⁾ ist noch beigefügt. Ein dänischer Kunstschriftsteller³⁾ macht auf eine in seiner Heimat übliche Sitte aufmerksam, wonach der Bräutigam der Braut ein silbernes Riechflacon zum Geschenk macht. Er giebt von diesen »Hovedvands-Oeg« (deutsch Richei) mehrere Abbildungen nach Originalen des XVIII Jahrhunderts. Ein solches in Rokokoformen ansprechend ornamentiertes kleines Flacon aus dem Besitz von Frau Phaland trug neben dem Kopenhagener Stadtstempel eine Künstlermarke mit den verschlungenen Buchstaben J. H. und der Jahreszahl 1762. Aus der kleinen dänischen Stadt Horsens⁴⁾ rührte ferner eine im Innern vergoldete, ovale Zuckerdose (Besitzer Herr v. Grävenitz) mit getriebenem und ornamentiertem Deckel her; während nach dem Stempel⁵⁾ wohl auf schwedische Herkunft eine silberne Schale (Besitzer Frau Jähns) zurückzuführen war, welche nach dem künstlerischen Wert der Dekoration nicht die Goldschmiede-Erzeugnisse des Landes erreicht, welche die Stockholmer Ausstellung⁶⁾ im Jahre 1885 aufweisen konnte.

Unter den russischen Arbeiten erregte besonderes Interesse ein im Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich befindliches silbernes Räuchergefäfs (vergl. Tafel IX, 10)

1) Pierre Germain: Les Éléments d'orfèvrerie. Paris 1748.

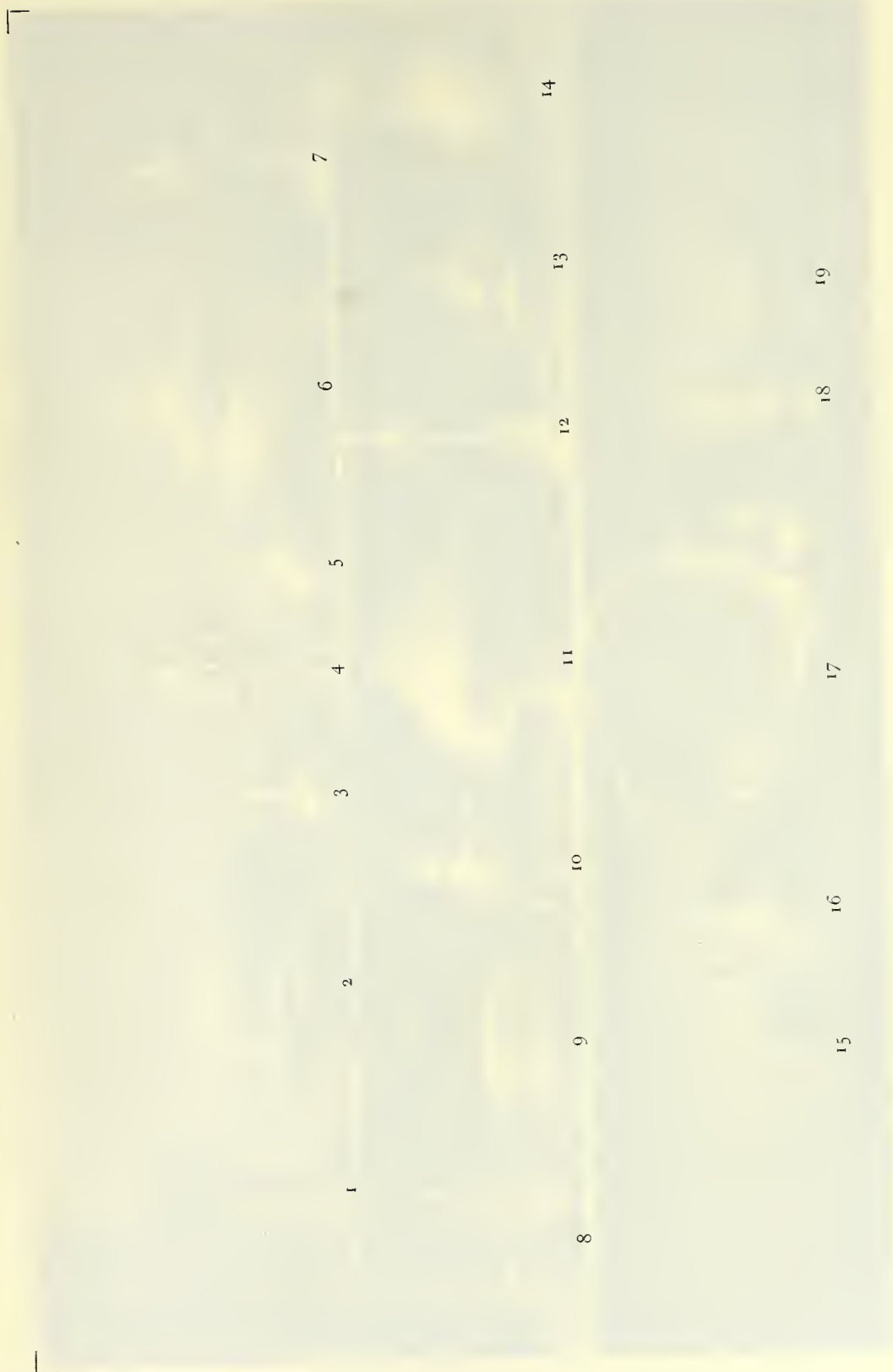
2) Abgebildet bei Rosenberg a. a. O., No 1769, 1779 und 1789. Letzter Stempel giebt die Zeit vom 18. Februar bis zum 20. März an. Vergl. Sick, Notice sur les ouvrages en or et en argent dans le Nord. Kopenhagen 1884.

3) Vergl. Sick a. a. O.

4) Der Stadtstempel: ein nach links gewandtes Pferd unter einem Baume. Die Künstlermarke zeigt die Buchstaben H. L. H. Abgebildet bei Sick a. a. O., S. 39, No. 56.

5) Die Stempel zeigen: 1. drei Kronen, 2. einen nach rechts gewandten Ziegenbock-Kopf, 3. die Buchstaben C. B. M.

6) Photographien derselben im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.



1 2 3 4 5 6 7
 8 9 10 11 12 13 14
 15 16 17 18 19

Tafel IX

SILBERSCHMIEDE - ARBEITEN

- Besitzer: 1. Herr Graf v. Seckendorff, Excellenz. 2. S. Durchl. der Herzog zu Sagan. 3. Herr Dr. G. Reichenheim. 4. Herr Graf v. Schuwaloff, Excellenz.
 5. Herr M. Schulte. 6. Ihre Maj. die Kaiserin Friedrich. 7. Herr Hauptmann Höhne. 8. Herr Graf v. Seckendorff, Excellenz. 9 u. 10. Ihre Maj. die Kaiserin Friedrich.
 11 u. 12. Herr Graf v. Schuwaloff, Excellenz. 13. S. Durchl. der Fürst v. Radolin. 14. Herr M. Schulte. 15. S. Durchl. der Herzog zu Sagan. 16. Herr M. Schulte.
 17. Herr Possart. 18. Herr Geh. Reg.-Rat Dr. Dohme. 19. Herr Graf v. Seckendorff, Excellenz.



SILBERSCHMIEDE - ARBEITEN

in Folge seiner originellen Form, bei welcher die Lust des Handwerks an allerlei Scherz und Symbolik zu Tage tritt. Krauses Muschelwerk und Blumen-Ornament zeigt sich sowohl auf den drei hohen Füßen, zwischen denen die Lampe angebracht ist, wie auf der Oberfläche der darüber befindlichen kürbisartigen Flasche, aus deren Deckel ein Rosenstrauch emporwächst. Das Gefäß ist eine Arbeit des Rigaer Goldschmiedes Johann Christoph Barrowsky,¹⁾ welcher im Juni 1771 Meister wurde, und von dem mehrere Arbeiten bekannt sind. Es trägt die Inschrift »Heinrich Strauch, Gerdruta(!) Margaretha Strauch A. 1772 d. 18. 8.« Da am 18. August 1772 das Stadthaupt Heinrich Strauch sich vermählte, und Gertrud der Vorname seiner Mutter ist,²⁾ werden wir nicht irren in der Annahme, dass letztere dies Räuchergefäß ihrem Sohne am Hochzeitstage zum Geschenk gemacht hat, und dass der emporwachsende Rosenstrauch auf den Familiennamen »Strauch« Bezug nimmt. Russischer Herkunft sind ferner mehrere silberne Tafelgeräte aus dem Besitze des Grafen Peter Schuwaloff. Die mit dem Moskauer Stempel und der Jahreszahl 1783³⁾ versehenen vier Terrinen (vergl. Tafel IX, 11) sind im Stil Louis' XVI gearbeitet. An der ovalen, glatt behandelten Schale und dem Deckel beschränkt sich die Dekoration auf Lorbeer-quirlanden, an denen Kränze hängen, während der Fuß ziemlich reich mit antikisierenden Borten und Eierstab geschmückt ist. Einer etwas späteren Zeit gehört ein Samowar (vergl. Tafel IX, 4) in Vasenform⁴⁾ an, der ähnlich dekoriert ist. Eine strenge und dabei reichere Anwendung des Louis' XVI Stiles, verbunden mit geschmackvoller Form und feiner Ausführung, zeigen zwei Leuchter⁵⁾ (vergl. Tafel IX, 12), deren Herkunft leider bei dem Fehlen jedes Stempels dunkel bleibt. Russland scheint hier vielleicht gar nicht in Frage kommen zu dürfen, da schon seit dem Jahre 1700 von Peter dem Großen und 1733 erneut eine genaue Stempelung der Goldschmiedearbeiten vorgeschrieben war.

Nach den nordischen Silbersachen möge eine Arbeit aus dem Süden Europas Erwähnung finden, ein Wärmgefäß mit durchbrochenem Deckel zur Aufnahme von Kohlen bestimmt (Besitzer Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich, vergl. Tafel IX, 9). Noch vielfach barocke Elemente, wie die kräftigen, die Ecken markierenden Voluten, verbinden sich mit etwas überladenen Dekorationsformen und verraten die italienische Herkunft des technisch vorzüglich gearbeiteten Gefäßes. Es stammt aus Neapel vom Jahre 1742.⁶⁾

Silbergerät französischer Herkunft war durch ein Kaffee-Service aus dem Besitze des Herrn Max Schulte vertreten. Die zierliche und zweckentsprechende Form der Kannen (vergl. Tafel IX, 14 und 16) ist hier besonders hervorzuheben.

In England hat sich in Folge der isolierten, von den Kriegsstürmen des Kontinents unberührten Lage und bei dem altfundierten Reichtum der Aristokratie und des Bürgerstandes verhältnismäßig viel altes Silbergerät erhalten. Einige hervorragende Stücke englischen Ursprungs bewiesen, dass sich die Formgebung jenseits

1) Rosenberg a. a. O., No. 2443. Abbildung des Stempels.

2) Gültige Mitteilung des Herrn Dr. Arend Buchholtz.

3) Stempel: 1. Stadtstempel von Moskau vergl. Rosenberg a. a. O., No. 2395, 2. C. B. und darüber 1783, 3. S. G., 4. A. Θ. II. im Dreipass.

4) Stempel: 1. A. R., 2. die Zahl 1798 unter einem gezackten Blatt.

5) Sie befanden sich auch auf der Petersburger Ausstellung 1885. Abgebildet im Catalogue de l'Exposition etc. Petersburg, Planche 36.

6) Stempel: 1. Beschauzeichen von Neapel mit 1742 wie Rosenberg a. a. O., No. 2083, 2. F. M., 3. N. S. C.

des Kanals im XVIII Jahrhundert mehr noch wie in anderen Ländern in Abhängigkeit von Frankreich befand. Zu dieser Erscheinung trägt wohl auch der Umstand bei, dass viele französische Goldschmiede, wie der berühmte Paul Lamerie, in Folge der häufigen Luxus-Edikte und der allgemeinen Finanznot¹⁾ in der Heimat, nach England auswanderten, wo sie lohnenderen Verdienst für ihre Kunstfertigkeit fanden. So tragen zwei in Silber getriebene kleine Theebüchsen (Besitzer Graf G. v. Seckendorff, vergl. Tafel IX, 19) die Marke des Pierre Gillois und den Londoner Jahresbuchstaben von 1766/67.²⁾ Diese beiden Gegenstände gehörten zu den besten der Ausstellung; sie bringen in leichten Rosenzweigen und maßvoll verteiltem Ornament den Rokokostil in seiner schönsten Vollendung zum Ausdruck. Cripps will einen Unterschied des englischen vom französischen Rokoko-Silber darin sehen, dass das Muschel-, Blumen- und Rankenwerk dort nie die Grundform eines Gerätes beeinflusst, was man freilich von manchen französischen Übertreibungen nicht behaupten kann. Bei einer silbernen Terrine (Besitzer Herzog zu Sagan, vergl. Tafel IX, 2), einer Londoner Arbeit des Jahres 1756/57, tritt die Verzierung gegenüber der glatt behandelten Oberfläche zurück und beschränkt sich auf die reich ornamentierten Füße und auf den als naturalistischen Mispelzweig charakterisierten Griff des Deckels. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts hatte sich in Frankreich, vom Hofe ausgehend, der Umschwung der künstlerischen Ansichten vollzogen, der im Laufe von einigen Jahren allgemeine Geltung bekam. In diesem antikisierenden Geschmack ist eine andere Terrine (vergl. Tafel IX, 6) aus dem Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich gehalten, welche aus der Werkstatt der Londoner Goldschmiedefirma Francis Butty and Nicholas Dumée aus dem Jahre 1769 herrührt. Während die Form noch den hergebrachten ovalen Typus bewahrt hat und nur in den steiferen und höheren Füßen eine Abweichung zeigt, haben antike Motive das Schnörkelwerk vollständig verdrängt. Der große auf Akanthusblättern ruhende Pinienapfel bildet als Deckelknopf einen wirkungsvollen Abschluss dieses imponierenden Stückes, das von den Entwürfen der Germain oder des J. J. Roëttiers beeinflusst zu sein scheint, unter denen sich ähnliche und fast gleiche Vorbilder für Terrinen³⁾ befinden.

Unter den englischen Silberarbeiten ist ferner eine zierliche und mit getriebenen Rokoko-Ornamenten verzierte Streuzuckerbüchse aus dem Jahre 1755 (Besitzer Herr Dr. R. Dohme, vergl. Tafel IX, 18), und eine auf einem Teller ruhende, silbervergoldete Lichtputzscheere (Besitzer Graf G. v. Seckendorff) zu erwähnen. Ein Ständer, zur Aufnahme von zwei Kristallflaschen bestimmt, aus demselben Besitze herrührend (vergl. Tafel IX, 8), ist eine fein ausgeführte Arbeit des Londoner Goldschmieds Rd. Gosling aus dem Jahre 1763. Der Gründer dieser berühmten Goldschmiede- und Bankierfirma in der Fleet-Street, William Gosling, erhielt im Jahre 1684 als Sherif die Ritterwürde. Er durfte seitdem dem Namenszuge auf

¹⁾ In dem Jahre 1709, ferner 1759 und 1789 ließ der Hof und Adel Frankreichs sein Silbergerät einschmelzen.

²⁾ Die Marken der englischen Silbergeräte sind nach Chaffers: Hall-marks on plate und Gilda aurifabrorum, London 1883, ferner nach Cripps: Old English plate, London 1878, bestimmt.

³⁾ Eine auf der Petersburger Ausstellung von 1885 ausgestellte Terrine, aus dem Besitze des Grafen Schuwaloff (abgeb. Katalog, Taf. 36), ist der oben erwähnten fast gleich.

seiner Stempelmarke eine Krone hinzufügen. Ein rundes, silbervergoldetes Tablett (aus dem Besitze des Grafen G. Henckel von Donnersmark) ist in den Jahren 1774/75 in London gearbeitet und spiegelt in der Dekoration des Randes mit seinen Guirlanden und ovalen Medaillons den etwas nüchternen Stil der Zeit wieder. Das Imposanteste der ausgestellten Silbergeräte endlich war ein großer, vergoldeter Tafelaufsatz (Besitzer Fürst v. Radolin). Der Aufbau, welcher nach englischer Sitte auf einem mit einer Spiegelplatte versehenen Tablett ruht, trägt eine Reihe von Körbchen zur Aufnahme von Obst oder Konfekt bestimmt, und Armleuchter, zwischen welchen Nischen mit kleinen Putten angebracht sind. Die Spitze nimmt ein größerer, durchbrochener und mit Blumen verzierter Korb ein, welcher neben der Silbermarke von Dublin, einer Harfe, den Jahresstempel von 1778/79 aufweist und das älteste Stück des Tafelaufsatzes ist. Im Stil desselben ist das Ganze sehr geschickt in neuerer Zeit zusammengesetzt worden und giebt einen annähernden Begriff von den im vorigen Jahrhundert so beliebten Surtouts de table, deren sich leider nur wenige erhalten haben.

Auf einer Ausstellung, die aus Berliner Privatbesitz zusammengebracht ist, beanspruchen die in Berlin selbst hergestellten Kunsterzeugnisse besondere Beachtung. Als Goldschmiedestadt ist Berlin wenig in der Kunstgeschichte bekannt. Nicolai, auf dessen »Nachrichten« wir ja neben dem älteren Buche von Küster (1737) und dem späteren von König (1796) fast ausschließlich bei kunstgeschichtlichen Betrachtungen der Stadt angewiesen sind, erzählt uns freilich, dass schon im XVI Jahrhundert hier das Handwerk der Gold- und Silberschmiede in hoher Blüte gestanden, und dass vor Allem am Hofe des prachtliebenden Kurfürsten Joachim II viele tüchtige Künstler gelebt hätten. Die erste Berliner Goldschmiede-Ordnung, welche auch die Stempelung mit Stadt- und Meisterzeichen genau vorschrieb, stammt aus dem Jahre 1597.¹⁾ Als Arbeiten dieser Zeit erwähnt Nicolai große silberne Heiligenstatuen für die damalige Domkirche, die jedoch im Jahre 1631 wären eingeschmolzen worden; »daraus hätte man«, fährt er fort, »Geld gemacht und Soldaten dafür erworben«. In den schlimmen Zeiten des dreißigjährigen Krieges sank naturgemäß auch dieses Handwerk und erholte sich erst wieder in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts unter der thätigen Fürsorge des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm, dem alle Zweige der Kunst, wie bekannt, Förderung und Anregung verdanken. Von den damaligen Berliner Goldschmieden werden Daniel Manlich und Andreas Mollin, von dessen Arbeiten im Jahre 1786 noch Einiges im Schlosse vorhanden war, als tüchtige Künstler erwähnt. Wie auf viele andere kunstgewerbliche Gebiete, scheint die hochherzige und bedeutsame Aufnahme der französischen Refugiés in den kurbrandenburgischen Ländern auch auf die Silberschmiedekunst nicht ohne Einfluss geblieben zu sein, wenn wir die große Anzahl der eingewanderten Gold- und Silberarbeiter und Juweliere in Betracht ziehen. Im Jahre 1700 hatten in Berlin allein 52 selbständige Meister französischer Herkunft²⁾ ihren Wohnsitz. Unter ihnen sind Pierre Fromery, Samuel Coliveaux und Daniel Baudesson die bekanntesten. Auf welcher Höhe das Handwerk auch bei einheimischen Meistern am Ende des XVII Jahrhunderts stand, beweist eine mit Blumen-Ornament verzierte Schüssel im Besitz Sr. Exc. des Herrn Hausministers von Wedell,³⁾ und vor Allem der herrliche,

¹⁾ Vergl. Rosenberg a. a. O., S. 120.

²⁾ Vergl. Muret, Geschichte der französischen Kolonie, Berlin 1885.

³⁾ Abgebildet bei Lessing: Gold und Silber, Berlin 1892, S. 129.

von einem Faun getragene Nautilusbecher¹⁾ im Grünen Gewölbe zu Dresden. Man glaubte, dieses trefflich komponierte und künstlerisch hervorragende Stück sogar dem Benvenuto Cellini zuschreiben zu können, ehe die Stempelung richtig gelesen wurde. Diese ergab, dass dieser Nautilus von dem Goldschmied Bernhard Quippe, der 1689 den Bürgereid in Cölln a. d. Spree leistete, gefertigt worden ist. Auch die soziale Stellung der Goldschmiede muss um die Wende des Jahrhunderts eine günstige gewesen sein, wenn ein Peter Loft zum Mitgliede der Akademie der Künste, und der Hofgoldschmied Andreas Haid sogar zum Adjunkt an diesem Institut ernannt wurde. Der prächtige Hofhalt des Kurfürsten, späteren Königs Friedrich I wird auch auf dieses Handwerk anregend und fördernd gewirkt haben. Leider hat sich im königlichen Schlosse an Silberarbeiten der Zeit, abgesehen von einigen Stücken auf dem bekannten Silberbuffet²⁾ im Rittersaale, deren dort mehrere vorhanden waren, und von den beiden ebenda befindlichen Thronsesseln, fast nichts erhalten. Letztere sind Augsburger Arbeiten des Sebastian Mylius vom Jahre 1700; doch werden viele Geräte auch in Berlin gefertigt worden sein, wofür der Umstand spricht, dass die von auswärts bezogenen Sachen in den Inventarien-Verzeichnissen als »Ausländische Arbeiten« besonders bezeichnet werden. Auch König Friedrich Wilhelm I wandte sich nach Augsburg an die Gullmannsche Silberhandlung, als er in den Jahren 1731—1733 dort eine große Menge von Silbergeräten ausführen liefs. Der König soll, wie seine Tochter³⁾ erzählt, durch einen Besuch am Dresdener Hofe, wo er einen kolossalen Besitz an Gold- und Silbergeräten zu bewundern Gelegenheit hatte, auf den Gedanken gebracht worden sein, einen Teil der durch seine Sparsamkeit zusammengebrachten Gelder für die Anschaffung eines ähnlichen Schatzes zu verwenden. Die Gemächer seiner Schlösser zu Berlin und Potsdam füllten sich mit so viel Geräten und Möbeln aus edlem Metall, dass man den Berichten hierüber kaum Glauben schenken würde, wenn nicht die Inventarien-Verzeichnisse und die Rechnungen davon vorhanden wären.⁴⁾ Der Freiherr v. Pöllnitz erzählt in seinen Briefen (I, S. 17), »dass er nirgends in der Welt eine so erstaunliche Menge von Silberwerk gesehen habe. Der König hätte 2 800 000 Thaler dafür ausgegeben«. Dem Beispiele des Königs folgten der Hof und die wohlhabenden Klassen der Bevölkerung nach. Auch »sie verwandten, wie uns berichtet wird,⁵⁾ einen großen Teil ihres Vermögens auf schwerfälliges Silbergeschirr, welches zur Schau ausgestellt wurde, und daher kam es, dass sich nicht allein viele, sondern auch bemittelte Gold- und Silberschmiede zu Berlin befanden«. Wenn die Anzahl der ansässigen Meister in einem Jahre (1729—1730) von 54 auf 67 stieg,⁶⁾ muss die Bedeutung dieses Handwerks in der Residenz Friedrich Wilhelms I keine geringe gewesen sein. Die Blüte desselben darf wohl hauptsächlich dem König zugeschrieben werden. Er privilegierte am 22. Juli 1714, wie auch schon sein Vater 24 Jahre früher gethan hatte, das Amt der Gold- und Silberschmiede und erbaute für die Gold- und Silbermanufaktur ein großes Gebäude am Wilhelmsplatz. Diese Fabrik, von

¹⁾ Abgebildet ebendort, S. 140, und bei Grässe: Das Grüne Gewölbe, 1877, Taf. 9.

²⁾ Vergl. Lessing: Der Silberschatz des Königl. Schlosses zu Berlin, Leipzig 1885.

³⁾ Markgräfin von Bayreuth, Memoiren, übersetzt von Hell, I, S. 320.

⁴⁾ Vergl. Küster: Altes und neues Berlin, 1737, und König: Versuch einer historischen Schilderung der Hauptveränderungen etc. der Residenzstadt Berlin, 1796.

⁵⁾ König a. a. O., IV 1, S. 175.

⁶⁾ Küster a. a. O., IV, S. 381.

Leipziger Kaufleuten gegründet, beschäftigte sich mit der Herstellung von Gold- und Silbertressen und Geweben, und ging durch Kauf in den Besitz des Königs über.

Der König beaufsichtigte selbst bei allen seinen Aufträgen die Ausführung derselben; er bestimmt, wieviel Silber den Goldschmieden angewiesen werden soll; er lässt sich Zeichnungen und Entwürfe vorlegen. So schreibt er am 6. Oktober 1731 an Gullmann nach Augsburg, »derselbe möchte, da er seines Alters wegen wohl selbst nicht nach Berlin kommen könne, seinen Sohn mit den beiden fertigen Vasen und einigen Dessins schicken«;¹⁾ und ein anderes Mal will der König sich erst dann für einen Ankauf entscheiden, wenn er die Gegenstände in Augenschein genommen hat.²⁾ Als es sich ferner darum handelt, die Porträts des Kaisers und der Kaiserin mit Rahmen zu versehen, giebt der König den Befehl, von dem Maler Ant. Pesne Zeichnungen anfertigen zu lassen. »Die silbernen Rahmen dürften aber nicht mit den Spiegelrahmen übereinstimmen, sondern sie sollten ganz anders sein, oben mit der Kaiserkrone, den Wappen und der Fama. Wegen letzterer solle man die Historienschreiber zu Rate ziehen; denn sie wüssten, was zum kaiserlichen Ornat gehörte.«³⁾ Dieses eingehende Interesse, welches der König für die formale Ausführung der Silbergeräte an den Tag legte, beweist, dass ihm nicht jedes Gefühl und Verständnis für die Kunst fehlte, und dass nicht allein der Gedanke bei seinen Aufträgen maßgebend war, große Massen von wertvollem Metall aufzuhäufen, die später wieder in Geld umgesetzt werden konnten. Der König war nicht in dem Grade ein Bildungs- und Kunstverächter, wie man allgemein annimmt. Seine Vorliebe für französische Kupferstiche ist bekannt und möchte eher ein Beweis für das Gegenteil sein. Auch die Sparsamkeit und der Geiz des Herrschers sind vielfach böswillig übertrieben worden.

Bei den Besuchen fremder Fürstlichkeiten z. B. liebte es der König vielmehr, glänzenden Prunk zu entfalten; auch die Geschenke, welche er seiner Gemahlin und den anderen Mitgliedern der königlichen Familie zum Weihnachtsfeste machte, waren sehr wertvoll und bestanden größtenteils aus silbernen und goldenen Geräten.⁴⁾ Ein Herr von Nostiz, der im Gefolge des Markgrafen Karl Wilhelm Friedrich von Ansbach an den Hochzeitsfeierlichkeiten desselben mit der Prinzessin Friederike im Jahre 1729 teilnahm, hat in seinem Tagebuche⁵⁾ eine interessante Schilderung der Festlichkeiten und des täglichen Hoflebens hinterlassen, welche keinesfalls auf eine große Sparsamkeit des Königs schließen lässt. Bei einem in Potsdam stattfindenden »Schneperschiesens«, berichtet Nostiz, bestanden die Gewinne aus silbernen

¹⁾ Geh. Staats-Archiv. Minüten 6 A. Den Hinweis auf diese und einige andere Notizen aus dem Geh. Staats- und dem Königl. Haus-Archiv verdanke ich der Güte des Herrn Geh. Regierungsrats Dr. Dohme.

²⁾ Ebendort. Brief vom 21. November 1737.

³⁾ Ebendort. Befehl des Königs vom 3. April 1732 an den General-Major von Linger.

⁴⁾ Königl. Haus-Archiv: Rechnungen vom Goldschmied Lieberkühn, betreffend die »Weihnachts-Präsente vom Jahre 1738«:

»Ein goldenes Christbecken und Kanne für I. M. die Königin, nach neuester Façon sauber und mühsam graviret	1972 Thlr. 9 Gr.
Eine große Spülwanne für den Kronprinzen	518 » 18 »
13 silberne Teller für Prinz Heinrich	347 » 16 »
u. s. w.	

⁵⁾ Vergl. »Am Hofe Friedrich Wilhelm's I«, von Christian Meyer, Berlin 1891.

Geräten und Bijoux, und der Kronprinz trug »ein Lavoir und Gießkannen von Silber« davon.

Der bekannteste Berliner Goldschmied der Zeit war Christian Lieberkühn. Er wurde 1717 Hofgoldschmied und Altmeister, nachdem der König Daniel Manlich, den Sohn des oben erwähnten Daniel Manlich, auf Grund einer Anklage seiner Zunftgenossen, abgesetzt hatte. Es wurde ihm von diesen vorgeworfen, dass er 16 Jahre lang nicht zum Abendmahl gegangen wäre, seine Erbschaft verprasst und sich von seiner Frau hätte scheiden lassen.¹⁾ Von größeren Arbeiten für den König lieferte Lieberkühn einen großen Tafelaufsatz, einen »Plat de menage mit vielen gegossenen und ausgearbeiteten Bildern« (Nicolai a. a. O.), einen gewaltigen Münzhumpen, aus dem im Tabakskollegium Bier verzapft wurde, und den bekannten massiv-silbernen Musikchor für den Rittersaal des Berliner Schlosses, wobei ihm auch andere Goldschmiede,



Silberne Suppenterrine. Arbeit des Berliner Goldschmieds Sandrart.
Besitzer Graf G. Dönhoff.

wie der aus Holland berufene und in Potsdam ansässige Abraham Boumann, behülflich waren. Von diesem Chor sagt Lieberkühn in einer Eingabe,²⁾ »dass dies große und importante Werk noch nie gefertigt und dargestellt worden, und eine ganz besondere Akkuratess und Aufsicht erfordere.« Übrigens liebte der König es nicht, wenn die von ihm bestellten Gegenstände nicht rechtzeitig abgeliefert wurden, und er drohte einst, »einen Unteroffizier und 6 musquetier zur Exekution zu geben bei dem lieberkühn, wenn er nicht in 10 tagen würde die 5 Kronen fertig schaffen.«³⁾ Von allen diesen größeren und kleineren Arbeiten, welche der Goldschmied für die Schlösser angefertigt hat, haben sich dort bis auf einige Gebrauchsgegenstände in der königlichen Silberkammer, den großen Münzhumpen und ein Paar Münzkannen auf dem Buffet im Rittersaal, nichts erhalten. Auch Rosenberg (a. a. O.) kennt nicht

¹⁾ Geh. Staats-Archiv: R. 9, LL. 4a.

²⁾ Königl. Haus-Archiv: Eingabe Lieberkühns vom 25. August 1738.

³⁾ Geh. Staats-Archiv, Minuten 7A, Reskript an den Ober-Kastellan Eversmann, vom 11. Oktober 1732.

mehr Gegenstände aus der Lieberkühnschen Werkstatt. Mit um so größerer Freude war es daher zu begrüßen, als eins der bemerkenswertesten Silbersachen der Ausstellung den Stempel des Meisters trug. Das aus dem Besitz des Herrn Possart herrührende Tablett¹⁾ (vergl. Tafel IX, 17) wird von langgestreckten Rocaillen eingefasst, während auf der Fläche ein naturalistischer Weinlaubzweig in getriebener Arbeit angebracht ist. Der Griff besteht gleichfalls aus Weinblättern und Ranken. Die vorzügliche Technik der Treiarbeit, die feine Naturbeobachtung und die gefällige Form sichern dieser Arbeit einen Platz unter den besten Erzeugnissen der deutschen Goldschmiedekunst im XVIII Jahrhundert, und lassen die künstlerische Bedeutung Lieberkühns erkennen.


Auf gleicher Höhe in künstlerischer Hinsicht stehen zwei Terrinen, gleichfalls Berliner Herkunft, welche, auf niedrigen Füßen ruhend, die bekannte bauchige ovale



Silberne Suppenterrine. Arbeit des Berliner Goldschmieds Sandrart.
Besitzer Herr Dr. G. Reichenheim.

Form haben, wie sie das französische Rokoko für diese Gefäße ausgebildet hat. Die eine derselben (Besitzer Herr Dr. G. Reichenheim, abgeb. auf S. 107) zeigt wiederum die in Treiarbeit ausgeführte Verzierung von naturalistisch behandeltem Weinlaub, während bei der anderen (Besitzer Graf Gerhard Dönhoff, abgeb. auf S. 106) das spezifische Rokoko-Ornament mehr zur Geltung kommt. Muschel- und Schnörkelwerk bilden hier die Hauptdekoration und lassen kleine naturalistische Blumenzweige mehr als Beiwerk erscheinen. Die gleiche Form der als Rokokovoluten charakterisierten Füße, die Übereinstimmung im Aufbau, in der Profilierung von Schüssel und Deckel ließen beim ersten Blick auf denselben Verfertiger schließen, was in der Übereinstimmung der Meisterstempel seine Bestätigung fand.²⁾ Von einem Berliner Goldschmiede Sandrart war bisher keine Arbeit bekannt, wenn auch der Name Sandrart in der Berliner Künstlergeschichte des vorigen Jahrhunderts überhaupt

¹⁾ Rosenberg a. a. O., No. 393 und 423. Abbild. der Stempel.

²⁾ Stempel: Rosenberg a. a. O., No. 393 und 

nicht unbekannt ist¹⁾, und zwei Goldschmiede dieses Namens, Johann Daniel und Jacob Sandrart unter den Meistern, welche für den König thätig waren, häufig erwähnt werden. Welcher von diesen beiden²⁾ nun der Verfertiger dieser Terrinen gewesen ist, lässt sich aus dem Stempel, der nur den Nachnamen verzeichnet, nicht erkennen. Vielleicht hatten sie eine gemeinsame Werkstatt. Noch eine dritte Berliner Arbeit trug den Sandrartschen Stempel; doch war dieselbe, eine kleine Streuzuckerbüchse (Besitzer Herr Dr. W. Bode) von zierlicher Form, künstlerisch weniger hervorragend, wie die ersterwähnten Geräte des Meisters. Dasselbe gilt von einem auf der Ausstellung befindlichen Becher mit eingelassenen preussischen Silbermünzen von 1750 und 1753. Er stammt aus der Werkstatt eines Berliner Goldschmieds Namens Gasser (Besitzer Herr Dr. C. Sarre).

Wenn ein späterer Geschichtsschreiber, wie oben angeführt ist (S. 104), das Berliner Silberzeug jener Zeit schwerfällig nennt, so spricht er im Geiste des Kunstgeschmacks seiner Tage, welcher das überwundene Rokoko gründlich verachtet; schreibt derselbe doch erst im Jahre 1796, wo der Stil Louis' XVI schon seit längerer Zeit auch in Deutschland allgemeine Geltung erlangt hatte. »Jetzt wären«, sagt er an anderer Stelle, »zierlichere Begriffe von Kunstwerken den Handwerkern beigebracht worden, und eine neue Generation von künstlerischem Hausgerät hätte glücklich das alte so ziemlich verdrängt.« Nicolai rühmt a. a. O. die »vorzüglich schöne Silberarbeit« in Berlin und nennt uns mehrere Firmen, bei denen silberne Terrinen, Schüsseln, Teller, Leuchter, Kaffee- und Theeservice zu kaufen wären. Im Jahre 1786 war die Zahl der ansässigen Goldschmiede auf 126 Meister gestiegen. Dass auch gegen Ende des Jahrhunderts die Leistungen der Berliner Goldschmiede nicht nachgelassen haben, beweisen u. A. einige mir bekannte silberne Leuchter und Tafelgeräte, die im Louis' XVI-Geschmack gehalten sind. Sie stehen in der technischen Ausführung und in der künstlerischen Komposition den oben erwähnten Arbeiten Lieberkühns und Sandrarts nicht nach. Verfertiger dieser Gegenstände sind die Berliner Goldschmiede Ege, Stoltz³⁾ und ein sich C L P bezeichnender Meister.

Auch König Friedrich II sorgte durch Aufträge schon kurz nach seiner Thronbesteigung für die Entwicklung dieses Handwerks. Gleich seinem Vater, bedachte er vor Allen Christian Lieberkühn mit Bestellungen, unter denen ein 1741 hergestelltes goldenes Tafelservice, dessen Goldwert der Meister selbst auf 126736 Thaler angiebt, besonders hervorzuheben ist. Zur Herstellung desselben dienten die eingeschmolzenen Geräte, welche sich in dem sogenannten goldenen Kabinet⁴⁾ der Königin

¹⁾ Nicolai a. a. O., S. 103. Nagler, Lexikon XIV, S. 260. Kugler, Beschreibung der Kgl. Kunstammer, No. 470. König a. a. O., S. 106.

²⁾ Unter dem 2. August 1727 heißt es im Berliner Bürgerbuche von 1701—36: »Den Eid habe geschworen und 4 Thlr. gezahlt: Johann Daniel Sandrat (!) eines Bürgers Sohn aus Berlin, seiner Profession ein Goldschmied.« In diesem Jahre erwerben nicht weniger als zehn Goldschmiede in Berlin das Bürgerrecht, was auf einen großen Aufschwung des Handwerks schließen lässt.

³⁾ Der Berliner Goldschmied Stoltz hat 1781 auch für den hessischen Hof Silberzeug geliefert. Vergl. v. Drach: Ältere Silberarbeiten in der Königl. Sammlung zu Cassel. Marburg 1882, S. 43.

⁴⁾ Über dieses Gemach berichtet die Spenersche Zeitung vom Jahre 1741, No. 135 bei Gelegenheit der Beschreibung eines Empfanges, der bei der Königin Mutter stattfand, folgendermaßen: »Die kostbaren und ungemein schön arrangirten Meublen dieser Audienz-Zimmer, insonderheit die aus purem Golde bestehenden Cron-, Arm- und Wandleuchter,

Sophie Dorothea befunden hatten. Neben Lieberkühn arbeiteten für den König noch mehrere andere Goldschmiede, die auch schon für seinen Vater thätig gewesen waren. Als einer von diesen, Schwanfelder, um eine Pension einkommt, wird er vom König dahin beschieden, dass er »nur fleißig weiter arbeiten solle, dann würde er bei seiner Profession und Geschicklichkeit schon sein reichliches Auskommen haben« (Geh. Staats-Archiv, Minuten 29. — 14. Dezember 1743). Als ein Goldschmied dem König später einmal unbestellte Silbersachen zum Kauf anbietet, erfährt er eine noch schroffere Zurechtweisung; »denn er solle nicht so ins Gelach hinein arbeiten, weil er sich leicht vorstellen könne, dass dergleichen kostbare Gegenstände nicht jedermanns Kauf seien« (ebendort Minuten 73. — 1. Februar 1774). Die Vorliebe des Königs für das Porzellan, die Fürsorge, die er der Entwicklung der Berliner Manufaktur angedeihen liefs, scheint im Laufe der Jahre sein Interesse für die Silberschmiedekunst vermindert zu haben, wenn ihm auch das Silber als Dekoration in hohem Mafse sympathisch war. Bei der inneren Einrichtung seiner Schlösser hat er bekanntlich Silber in Verbindung mit hellen Stoffen bevorzugt. Auch die beiden auf der Ausstellung befindlichen Lancretschen Gemälde, das »Moulinet« und die »Gesellschaft im Gartenpavillon«, hatten prächtig geschnitzte, versilberte Holzrahmen, und als ein Beispiel für die Anwendung von Verzierungen der Möbel durch massiv silberne Beschläge¹⁾ war der aus Cedernholz gefertigte Schreibtisch aus dem Schlafzimmer des Königs im Potsdamer Stadtschlosse besonders charakteristisch. In diesen fein ciselirten und zugleich breit behandelten Beschlägen kommt das eigenartige Rokoko zur Geltung, welches der Dekoration in den Schlössern des Königs eigentümlich ist und sich vorteilhaft von den gleichzeitigen Erzeugnissen in Süddeutschland unterscheidet. Solche Beschläge aus echtem Metall finden wir an vielen Rokoko-Möbeln der Potsdamer Schlösser²⁾, und eine Silberballustrade in dem eben erwähnten Gemach ist jetzt noch an ihrer ursprünglichen Stelle erhalten. Viel jedoch von dem Silbergerät, das König Friedrich Wilhelm angehäuft hatte, ging schon zur Zeit seines Sohnes zu Grunde. Ein Teil wurde, wie z. B. bei der Herstellung des goldenen Services eingeschmolzen, um andere und moderne Geräte daraus zu verfertigen ein anderer Teil fand seinen Untergang in Zeiten der Not. Der König liefs im Jahre 1744 und später noch einmal im Laufe des siebenjährigen Krieges eine gröfsere Menge von silbernen Geräten einschmelzen. Auch der silberne Chor Lieberkühns wurde auf diese Weise vernichtet und durch eine holzgeschnitzte Nachbildung, die sich noch heute im Rittersaal des Berliner Schlosses befindet, ersetzt. Trotzdem war im Jahre 1786, wie aus Nicolai's Beschreibungen hervorgeht, noch sehr viel Silber in den königlichen Schlössern vorhanden, und erst die Unglücksjahre des preufsischen Staates im Beginn dieses Jahrhunderts haben damit erbarmungslos aufgeräumt. Mit

Gueridons, Taffeln und Brandruthen des Camins verursachten bei allen Anwesenden Aufmerksamkeit und Bewunderung, so dass sowohl die Einheimischen als die Fremden, welche auf ihren Reisen Versailles und London gesehen, bekennen mussten, dass weder die eine noch die andere Stadt hiermit in Vergleich zu ziehen wären.«

¹⁾ Nach den Stempeln scheinen diese Beschläge von dem Potsdamer Silberschmiede Kelly herzuführen, der vielfach für den Hof arbeitete. Gütige Mitteilung des Herrn Dr. P. Seidel.

²⁾ Vergl. R. Dohme: Möbel aus den Königlichen Schlössern zu Berlin und Potsdam. 1889. Taf. 8. 20. 26. 29. 34. 37.

bewundernswertem Opfermut hat sich König Friedrich Wilhelm III. des kostbaren Hausgerätes seiner Vorfahren entäußert und es dem Wohl des Vaterlandes dargebracht. Der König gab unter vielem Anderen auch das goldene Service her, womit die erste Million der von Napoleon 1808 geforderten Kriegsentschädigung bezahlt wurde.¹⁾ Diesem Vorbilde, welches an höchster Stelle gegeben war, eiferte die patriotische Bevölkerung Preussens nach. Da alles edle Metallgerät, welches nicht der Münze verkauft wurde, einer Abgabe von einem Drittel seines Wertes und alle neu verfertigten Sachen einer Steuer, welche den vierten Teil beanspruchte, unterworfen waren, ist es erklärlich, dass sich so äußerst wenig altes Silbergerät im Privatbesitz erhalten hat.

Zum Schluss mag noch ein kupfernes Kaffee- und Theeservice (Besitzer Herr R. Goldschmidt; einen Theekessel, welcher dem des Services fast vollständig gleicht, hatte Herr Dr. Fr. Lippmann ausgestellt) erwähnt werden, welches zwar nicht aus Edelmetall hergestellt ist, aber wegen der im Rokokostil gehaltenen ansprechenden Formgebung, wegen des Farbenreizes, welchen der Ton des brünierten Kupfers mit den Verzierungen aus vergoldeter Bronze hervorbringt, zu den anziehendsten Gegenständen der Ausstellung gehörte. Die Treiarbeit auf den einzelnen Stücken weist in naiven Darstellungen auf den Gebrauchszweck derselben hin. So sehen wir z. B. auf dem Sahnentopfe, wie eine Kuh gemolken wird; auf der Kaffeekanne ist ein phantastischer Baum mit herabhängenden Kaffeebohnen angebracht, während auf der Zuckerdose ein Neger in einer Zuckerrohr-Plantage dargestellt ist. Die Herkunft dieses reizvollen und kunstgewerblich interessanten Services wird wohl in den Niederlanden, wo auch einer der ausgestellten Theekessel vor einigen Jahren erworben wurde, zu suchen sein. Hier blühte, vor Allem in Gent, schon im XVI und XVII Jahrhundert die Fabrikation von Kannen und anderen Geräten aus getriebenem Kupfer.

Von dem aus Berliner Privatbesitze zusammengebrachten Silbergerät kann man billigerweise kein vollständiges Bild der Goldschmiedekunst des XVIII Jahrhunderts erwarten; auch mag bei der Beurteilung dieser quantitativ kleinsten Abteilung der Ausstellung der Umstand berücksichtigt werden, dass überhaupt wenig Silber aus dem vorigen Jahrhundert auf uns gekommen ist, und dass natürlich nicht Alles, was sich davon in Berlin erhalten hat, zur Ausstellung gelangte. Trotzdem bot dies Wenige genug des Interessanten und Anregenden und gestattete vor Allem einen Einblick in die deutsche, speziell in die Goldschmiedekunst Berlins. Einige der künstlerisch und auch technisch hervorragendsten Stücke konnten, wie wir gesehen haben, auf Berliner Goldschmiede zurückgeführt werden, deren Namen und Arbeiten bisher wenig oder gar nicht bekannt waren. Hoffentlich gelingt es, noch mehr Berliner Edelmetallgeräte zu entdecken, um dann, gestützt auf ein größeres Material, diesem Kunsthandwerke, das sich den Grenzen der großen Kunst wie kein zweites nähert, den ihm gebührenden Platz in der künstlerischen Entwicklungsgeschichte der Stadt anweisen zu können.

¹⁾ Vergl. Denkwürdigkeiten von Heinrich und Amalie von Béguelin aus den Jahren 1807—1813 nebst Briefen von Gneisenau und Hardenberg. Berlin 1892, S. 173.

VI

DOSEN UND BIJOUX

VON

FR. SARRE

Zu den zierlichsten und gefälligsten Kunsterzeugnissen des vorigen Jahrhunderts gehören die kleinen Kostbarkeiten, welche aus Porzellan oder edlem Metall hergestellt, mit Malerei oder Juwelierarbeit geschmückt, das Charakteristische der Rokoko-Periode und ihres Stiles, die Intimität, in ganz besonderer Weise zur Geltung bringen. Sie sind der unentbehrliche Besitz der damaligen vornehmen Gesellschaft, und einer Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen dürfte ein schwerwiegender Mangel anhaften, wenn man die Dosen aus Porzellan und Email, die goldenen Tabatièren und Bijoux vermissen würde.

Im XVII Jahrhundert begann mit der Sitte zu schnupfen die Fabrikation der Schnupftabaksdosen, doch beschränkte sich dieselbe im Anfange auf künstlerisch wenig bedeutende Arbeiten, da die vornehme Welt noch keinen Gefallen an dieser Art der Verwendung des Tabaks gefunden hatte. Erst dem folgenden Jahrhundert war es vorbehalten, der Tabatière auch in höfischen Kreisen Eingang zu verschaffen. »Les bonbonnières et les tabatières furent pendant cette époque le luxe suprême. On faisait collection de ces menus ouvrages du caprice, comme on recherchait les tableaux ou les médailles.«¹⁾ Für derartige Kunstwerke der Juwelier-Arbeit oder Miniatur-Malerei wurden bedeutende Summen gezahlt; so kostete die Golddose, welche Marie Antoinette 1770 von Louis XV erhielt, 20746 livres.²⁾ Unter den Geschenken, welche der König 1747 der Dauphine macht, werden 36 Tabatièren für 41856 livres, und 10 boîtes à mouches für 9056 livres erwähnt. Diese Sitte nahm im Laufe des Jahrhunderts so überhand, dass man zu jedem Kostüm eine besondere Dose verlangte, so dass sich der Besitz an denselben bei einem Modeherrn auf mehrere Hunderte belief.

Eine besondere Gattung bilden die »Tabatières historiques et politiques«, wie sie der französische Sammler nennt. Aus Email, seltener aus Porzellan hergestellt, beanspruchen dieselben meist mehr kulturhistorisches wie künstlerisches Interesse. Die Sammlungen der Frau von Dallwitz und der Gräfin Lottum, der Herren Höhne, Baron von Mecklenburg, von Parpart und Schöller hatten zur Ausstellung eine reiche Auswahl derartiger Dosen geliehen, die sämtlich deutscher, wohl speziell Berliner Herkunft sind. »Die Preußen hätten«, sagt der Berliner Historiograph König, »kaum eine Schlacht gewonnen, die hier von den Emailmalern nicht benutzt worden wäre«. Schlacht- und Lagerscenen, Landkarten und Festungspläne, bestimmte kriegerische Ereignisse, wie neben den siegreichen Schlachten auch die Besetzung Berlins durch die Russen im Jahre 1760, finden hier meist unter Hinzufügung von erklärenden Versen in deutscher oder französischer Sprache ihre bildliche Darstellung. Oft kommt der Volkswitz in köstlicher Weise zu Tage, so auf einer Dose, deren Bemalung einem Siege Friedrichs über die österreichische Armee gewidmet ist:

¹⁾ Paul Mantz. Gazette des Beaux-Arts, XIX, 465.

²⁾ A. Maze-Sencier: Le livre des Collectionneurs. Paris 1893, page 156.

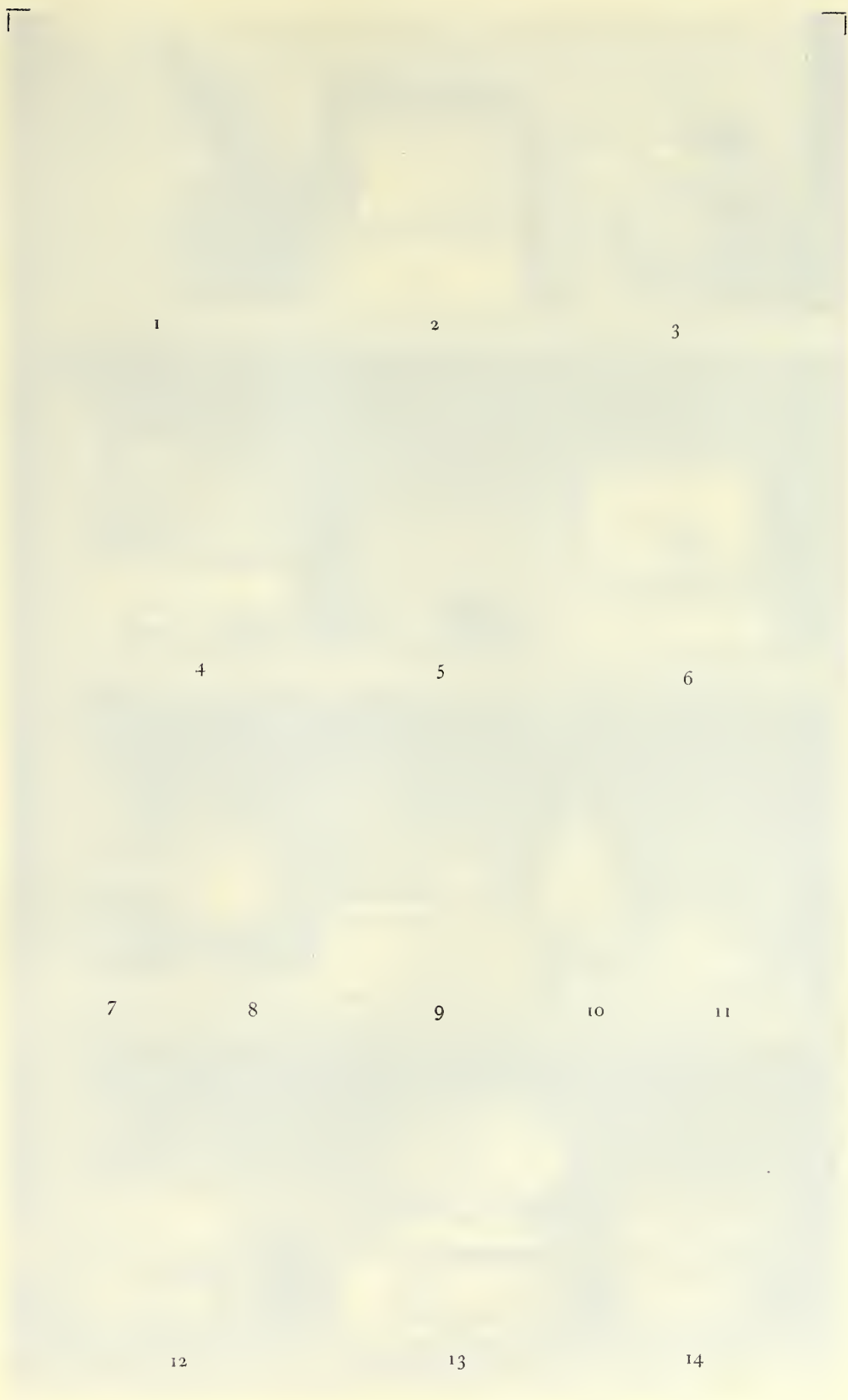
Während der preussische Kourier freudig »cito, cito nach Magdeburg« davonsprengt, um die Siegesbotschaft dem dort weilenden Hofe zu überbringen, sehen wir einen österreichischen Offizier mit trauriger Miene fortreiten. Die Unterschrift lautet hier: »Nach Wien. Mayn! Woos wird die Pfra soggen.« Im Innern des Deckels ist meist das Bildnis des Königs, eines Prinzen oder siegreichen Generals angebracht. Auf einer gleichfalls ziemlich roh bemalten Emaildose, Herrn von Parpart gehörig, befindet sich der Kopf eines Turban geschmückten Mannes mit der Unterschrift: »Achmet Effendi Bassa Bothschafter der Pforte, an den Königl. Preussischen Hoff 1763« und im Innern das »Kaysl. Turck. Wappen«.

Von größerem künstlerischen Wert sind die Dosen, bei denen die Malerei von historischen Sujets absieht und die zeitgemäße Dekorationsweise, Chinoiserien, Watteau-Scenen und Ähnliches in Verbindung mit Rokoko-Ornamenten zur Anwendung bringt. Erman berichtet in seinen *Mémoires*:¹⁾ »On a toujours cultivé à Berlin l'art de la peinture sur émail qui se combine avec la bijouterie et l'horlogerie, et notre célèbre Chodowiecki, ainsi que feu son frère, s'y attacha pendant quelque tems, et on fait le plus grand cas de beaucoup de beaux morceaux qu'il a exécutés«. Eine »D. Chodowiecki« bezeichnete Emaildose aus dem Besitz des Grafen Pourtalès ist mit vorzüglich ausgeführten Malereien geschmückt (abgeb. Tafel X, 4) und bestätigt das Urteil Ermans. Auf den Aufsflächen werden die vier Jahreszeiten allegorisiert, im Innern des Deckels befindet sich eine farbenreiche mythologische Komposition, Herkules und Omphale darstellend. Gleichfalls Berliner Herkunft ist eine von Herrn Hollitscher ausgestellte Porzellandose, deren Bemalung aufsen Landschaften und im Innern eine bacchische Scene veranschaulichend, besonders auch aus dem Grunde bemerkenswert ist, weil sich der Künstler bezeichnet hat: »Clauce 1756«. Clauce, ein Enkel des aus Roussy in der Champagne stammenden Graveurs und Ciseleurs Jacob Barbiez, war ein geschätzter Maler an der königlichen Porzellan-Manufaktur.²⁾ Die aus dem Besitz des Herrn Possart stammende ovale Porzellandose, welche auf Tafel X, 13 abgebildet ist, soll auch aus der Berliner Manufaktur hervorgegangen sein, und würde dann zu dem Feinsten gehören, was hier in der Bemalung geleistet worden ist. Auch die auf Tafel X, 9 abgebildete Emaildose, Herrn von Parpart gehörig, ist bemerkenswert. Im Innern des Deckels sehen wir ein als Pilger kostümiertes Liebespaar, welchem Amor zur Reise nach Cytherens Insel voranleuchtet. Ein Gegenstück zu dieser Darstellung bot die Ausstellung in dem Pesne'schen Porträt des Grafen Gotter und seiner Nichte, die dort gleichfalls als Pilger verkleidet sind, und in einer Meißener Porzellanfigur aus dem Besitz des Herrn James Simon.

Von den übrigen Porzellandosens konnte die größte Zahl der Meißener Fabrik zugeschrieben werden. Auf der Tafel X, 7 ist eine ovale, aus der Sammlung Rosenfeld stammende, kleine Dose abgebildet, in Eisenrot vortrefflich bemalt, während ein anderes Stück (Tafel X, 14) des Reliefs wegen, welches Flechtwerk und darüber liegende Blumenguirlanden imitiert, interessant ist. Herr von Parpart ist Besitzer desselben. Wahrscheinlich auch Meißener Herkunft dürfte

¹⁾ *Mémoires pour servir à l'histoire des Réfugiés françois dans les États du Roi*. Par Messieurs Erman et Reclam. Berlin 1786. Tome V, S. 293.

²⁾ Erman a. a. O., Tome V, S. 277. »Mr. Clauce a contribué beaucoup par ses talens supérieurs pour la peinture à la perfection de la fabrique royale de porcelaine, qui le disputé pour la bonté et l'élégance des ouvrages, aux manufactures les plus renommées.«



Tafel X

D O S E N

Besitzer: 1. Herr Dr. G. Reichenheim. 2. Herr v. Parpart. 3. Herr Dr. G. Reichenheim.
4. Herr Graf v. Pourtalès. 5. S. Durchl. der Fürst v. Radolin. 6. Herr Dr. G. Reichenheim. 7. Frau M. Rosenfeld.
8, 9, 10. Herr v. Parpart. 11. Frau M. Rosenfeld. 12. Herr Dr. G. Reichenheim. 13. Herr Possart.
14. Herr v. Parpart.



(Tafel X, 12) die an die Erzeugnisse Capo di Monte's erinnernde ovale Dose sein, deren Deckel ein Bacchuskopf schmückt (Besitzer Herr Dr. G. Reichenheim). Der letzteren Fabrik wurde von Kennern mit größerer Bestimmtheit eine Frau Rosenfeld gehörige Dose zugeschrieben, deren Deckelrelief einen Amazonenkampf veranschaulicht (Tafel X, 11). Auf die Manufaktur von Sèvres als Herstellungsort, schien ferner eine Dose Anspruch zu haben, der die in matten Farben gehaltene Bemalung im Stil Louis' XVI und das fein ausgeführte Miniaturbild im Deckel besonderen Reiz verlieh. (Besitzer Herr von Parpart, abgeb. Tafel X, 2.) Von gleicher Güte endlich war eine Herrn Dr. G. Reichenheim gehörige Dose (abgeb. Tafel X, 6), die aus der Fabrik von Kopenhagen herrühren soll. Es ist nicht möglich, alle hervorragenderen Stücke zu erwähnen, die zur Ausstellung gelangten. Doch dürfen wir wohl eine reizende Dose aus dem Besitz von Frau Veronika Parthey nicht unbeachtet lassen. Hier ist eine Schar von Putten dargestellt, welche mit den Waffen und Uniformstücken eines Husaren ihr Spiel treibt. Auch ohne mit Bestimmtheit angeben zu können, in welcher Fabrik dieses kleine Kunstwerk gefertigt worden ist, müssen wir bekennen, dass die Porzellanmalerei der Zeit nirgends Besseres geleistet hat.

Von gleichem Interesse sind die Dosen, welche aus der Werkstatt des Goldarbeiters und Juweliers hervorgegangen sind: Les boîtes des orfèvres, deren umfangreichste Sammlung die Collection Lenoir im Louvre ist. Im Jahre 1719/20 nahm die Verfertigung der Gold Dosen eigentlich erst ihren Anfang, und es werden in einem Jahre mehr fabriziert, als man überhaupt bis dahin hergestellt hatte. Von diesem Zeitpunkt bis ungefähr zum Jahre 1735 beschränkte man sich meist darauf, die Außenfläche zu ciselieren und zwar im Stil Berain. Ein Mitglied dieser Künstlerfamilie, Claude Berain, hat selbst viele Muster für Tabatières entworfen. Als Beispiele hierfür waren auf der Ausstellung zwei aus dem Besitz von Frau Friedländer und des Fürsten Radolin stammende Gold Dosen (abgeb. Tafel XI, 1 und Tafel X, 5) vorhanden. Ersteres Stück enthält auf jeder Seite ein in Perlmutter geschnittenes Relief, das von fein ausgeführten Ornamenten im Stil Berain eingefasst wird. Erst seit dem Auftreten des berühmten Pariser Juweliers Joaguet 1736 begann man die Gold Dosen reicher wie früher auszustatten: Halbedelsteine, Perlen, »Or de couleur« und »Piqué d'or« werden angewandt, die Deckel mit Miniaturmalereien auf durchsichtigem Email (Email translucide) geschmückt, die Flächen guillochiert. Der Hauptfabrikationsort blieb natürlich Paris. Doch da Pariser Juweliere sich auch in anderen Ländern niederließen, und wiederum die fremdländischen meist eine längere Lehrzeit in Paris¹⁾ durchmachten, kam es, dass auch außerhalb Frankreichs gleichwertige Sachen gearbeitet wurden, die oft gefälschte Pariser Goldstempel aufweisen. Die größte Anziehungskraft übten auf der Ausstellung die beiden goldmontierten Dosen aus Chrysopras aus, welche Ihre Majestäten Kaiserin Auguste Victoria und Kaiserin Friedrich geliehen hatten. Die erstere Dose (abgeb. Tafel XI, 5) ist mit goldenen Rokaillen und Ranken bedeckt, deren Blumen aus rot und gelb unterlegten Diamanten gebildet sind. Weniger prächtig aber noch geschmackvoller ist die Dekoration der anderen Dose (abgeb. Tafel XI, 2). Dieselbe beschränkt sich auf Rokoko-Ornamente und Blumenzweige, welche in Or de couleur

¹⁾ Der Berliner Juwelier Fr. L. Théremin, der als besonders geschickt bekannt war, hielt sich vierundeinhalb Jahre in London und dreiundeinhalb Jahre in Paris auf. Erman a. a. O., S. 289.

ausgeführt, vorzüglich im Ton zu der grünen Farbe des Steines stimmen. Über die Herkunft dieser beiden Dosen ist nichts bekannt. Sind sie vielleicht in Berlin für Friedrich den Großen gearbeitet worden? Der König war ein großer Liebhaber von Schnupftabaksdosen und soll eine große Anzahl zum Teil kostbarer Stücke besessen haben.¹⁾ Gleich im Beginn seiner Regierung beauftragte er den Kaufmann Gotzkowsky, dafür Sorge zu tragen, dass sich geschickte Juweliere und Goldarbeiter im Lande niederließen. Dieser errichtete in Berlin eine Manufaktur und »unterhielt«, wie er selbst erzählt, »eine Menge geschickter Künstler und Ouvriers, die so viel Bijouterien für ihn verfertigten, dass er beinahe halb Deutschland damit versorgte.«²⁾ Am 9. November 1740 erließ der König ein Reskript, wodurch »zum Besten der Berlinischen Goldarbeiter das Einbringen aller französischen goldenen Dosen, Etais und dergleichen goldenen Galanteriewaaren gänzlich verboten wurde«. Als Verfertiger von solchen Arbeiten werden die der französischen Kolonie angehörigen Goldschmiede besonders gerühmt. Ihre Arbeiten sollen den gleichzeitigen Pariser Fabrikaten nicht nur gleichgestanden, sondern, wie der französische Gesandte von einer goldenen Dose des Daniel Baudesson anerkennen musste, dieselben sogar an Feinheit der Ausführung übertroffen haben. Mit wie großem Interesse der König die Arbeiten der Juweliere verfolgte, berichtet Erman:³⁾ »Tous les ans il faisoit établir plusieurs tabatières d'or, enrichies de brillans et d'autres pierres précieuses et qui demandoient le concours des arts du joaillier, du bijoutier, du graveur et du peintre; ces morceaux étoient toujours du prix de six à vingt mille écus; ne se contenant pas de faire commander ces ouvrages, il fesoit venir à Potsdam les ouvriers qu'il employait, il s'entretenoit avec eux de leur art, il leur fournissoit des dessins, corrigeoit les leurs avec tout le goût d'un connoisseur, leur donnoit des directions et les mettoit ainsi sur la voie de varier leurs ouvrages«. Dieses eingehende Interesse des Königs und die von ihm ausgehende Förderung haben wohl vor Allem dazu beigetragen, dass die Berliner Juweliere so Vorzügliches leisten konnten.

Bei einigen der ausgestellten Stücke konnte aus der Stempelung die Pariser Herkunft nachgewiesen werden, so bei einer Frau von Koscielska gehörigen Golddose (abgeb. Tafel XI, 9), auf welcher der Jahresstempel von 1774/75 und als Poinçon de décharge die Marke des Pächters J. B. Fouache (1774 — 1780) angebracht sind. Die Mitte des Deckels nimmt ein von Perlen umgebenes Medaillon ein, mit einem Blumenbouquet aus farbigem Email auf Goldgrund, während die guillochierten Flächen aus Silber hergestellt und von Rändern in Or de couleur eingefasst sind. Bis zu welcher Vollkommenheit man es in der Behandlung des Emails brachte, zeigt eine flache runde Dose aus dem Besitz des Grafen Henckel von Donnersmarck (abgeb. Tafel XI, 4 und 6). Ein schmaler, besonders fein im Stil Louis' XVI ciselierter Goldrand umgiebt die opalfarbig durchsichtigen Emailflächen, auf denen farbige Malereien angebracht sind. Der Pariser Goldstempel weist auf das Jahr 1772/73 hin. Das gleiche durchsichtige opalfarbige Email findet sich auf einer rechteckigen Golddose aus der Sammlung der Frau Gräfin Lottum (abgeb. Tafel XI, 3).

¹⁾ Dieudonné Thiébault: *Mes souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin*. Paris 1805, I, pag. 328. »Je ne lui (Frédéric II) ai connu qu'un seul objet de luxe, les tabatières; il en avait, dit-on, quinze cents, dont un grand nombre étaient fort belles.«

²⁾ Schriften des Vereins für die Geschichte der Stadt Berlin. VII. Geschichte eines patriotischen Kaufmanns.

³⁾ Erman a. a. O., p. 282.



Tafel XI

D O S E N

Besitzer: 1. Frau Fr. Friedländer. 2. Ihre Maj. die Kaiserin Friedrich. 3. Frau Gräfin v. Lottum.
4 u. 6. Herr Graf Henckel v. Donnersmarck. 5. Ihre Maj. die Kaiserin und Königin Auguste Victoria. 7. Herr J. A. Lewy.
8. Frau Fr. Friedländer. 9. Frau Baronin v. Koscielska.



Ein vorzüglich ciselierter Blumenzweig aus Gold bildet hier die einzige Verzierung. Herr Schlieben hatte zwei hellblau emailierte Dosen geliehen, deren Stempel GRC auf Gold Dosen vorkommen soll, die eher auf Genf wie auf Paris zu weisen scheinen.¹⁾ Es ist nicht möglich, auf alle zur Ausstellung gelangten Gold Dosen näher einzugehen. Die Sammlung Friedländer vor Allem wies außer den genannten noch viele andere Tabatières auf, welche einen Begriff davon gaben, mit wie viel Geschmack und Kunstverständnis jedes dieser kleinen Kostbarkeiten gearbeitet ist.

Zum Schluss mag noch eine chinesische Lackdose mit Perlmutter-Einlage aus dem Besitz des Herrn Hofantiquars Lewy (abgeb. Tafel XI, 7), und eine Steindose mit gleichfalls in Perlmutter geschnitzten Chinoiserien (Bes. Baron von Mecklenburg) Erwähnung finden.

Neben den Dosen spielten die sonstigen aus der Werkstatt des Juweliers hervorgegangenen Bijoux im vorigen Jahrhundert eine große Rolle. Unter den schon bemerkten Geschenken Louis' XV an die Dauphine im Jahre 1747 werden zum Beispiel 21 Montres (18664 livres), 11 Chaînes de montres (2068 livres), 22 Etuis (13158 livres), 12 Flacons (13158 livres), 3 Tablettes (2724 livres), 12 Porte-crayons (1056 livres), 1 Ecrivoire (262 livres), 1 Plume sans fin (144 livres), 1 Couteau d'or émaillé, garni de diamants (600 livres) erwähnt. Aus den für die einzelnen Gegenstände gezahlten Preisen kann man die Kostbarkeit derselben bemessen. Die Sammlung Friedländer gab auch hier eine reiche Auswahl dieser Arbeiten, unter denen sich Kästchen, Flacons, Schreibtäfel (Etuils de Tablettes oder Souvenirs), Nadelbüchsen, Tintefässer, Federhalter u. a. m. befand, Alles aus edlem Material in Metall oder Stein hergestellt, emailiert und überhaupt mit allem Schmuck, dessen die Juwelierkunst der Zeit fähig war, versehen. Als Beispiel ist ein goldmontiertes Kästchen im Rokokogeschmack abgebildet (abgeb. Tafel XI, 8), dessen Seitenflächen auf Vernis Martin gemalte Watteau-Scenen bilden. Der Stempel M. A. S. scheint der des Goldarbeiters Marc André Souchay¹⁾ zu sein, welcher aus Frankreich gebürtig, sich in Hanau niedergelassen hatte. Außer der Friedländerschen Sammlung waren einige der von Frau Gräfin Pückler und den Herren Dr. Darmstädter, Huldschinsky, Dr. G. Reichenheim ausgestellten Bijoux bemerkenswert.

Die beiden auf Tafel X, 8 und 10 abgebildeten kleinen Flacons aus Porzellan, sind Meißener Arbeit (Bes. Herr von Parpart). Von besonderem Interesse ist ferner eine Alt-Meißener Tasse (um 1730) mit Blumenmalerei in chinesischem Geschmack (Bes. Herr Dr. G. Reichenheim) aus dem Grunde, weil sich der dazugehörige silbervergoldete Untersatz und Deckel erhalten hat. (Abgeb. Tafel X, 3). Diese im Régence-Stil mit leisen Anklängen an das Rokoko gehaltene Goldschmiede-Arbeit rührt nach dem Stempel aus der Werkstatt desselben Augsburgers her, welcher an dem silbervergoldeten Reiseservis des Herzogs zu Sagan, das sich gleichfalls auf der Ausstellung befand, gearbeitet hat. (Vergl. Seite 98). Elias Adam hat diese Tasse in dem gleichen Jahre (1735/36) montiert, und die Vermutung liegt nahe, da die Ornamentierung auf den verschiedenen Stücken dieselbe ist, dass die Tasse ursprünglich auch zu diesem Reiseservis gehörte. Das zerbrechliche Porzellan musste durch die Silbermontierung geschützt werden. Ein Spiel des Zufalls hätte dann die für einander bestimmten Stücke auf der Ausstellung wieder zusammengeführt.

Der Tafel X, 1 abgebildete emailierte Becher ist gleichfalls aus dem Besitz des Herrn Dr. G. Reichenheim, welcher einen ganzen Schrank mit einer erlesenen

¹⁾ Gültige Mitteilung des Herrn Dr. Sponzel in Dresden.

Auswahl von Bijoux und kleinen Kunstwerken seiner reichhaltigen Sammlung gefüllt hatte. Auf weißem Grunde zeigen die buntgemalten und vergoldeten Verzierungen des Bechers Landschaften, Fruchtgehänge und allegorische Figuren. Unter den letzteren fällt besonders eine sitzende Frauengestalt, wohl eine Bellona darstellend, ins Auge, auf deren Schofse ein Knabe mit einem Scepter in der Hand sitzt. Ihre Gesichtszüge verraten eine gewisse Ähnlichkeit mit denen der Königin Sophie Dorothea. Der Augsburger Meister Johannes Engelbrecht hat, wie die Marke des zum Becher gehörigen silbervergoldeten Deckels beweist, diese Arbeit im Jahre 1735/36 ausgeführt. Er war, wie ich in dem vorstehenden Aufsätze über die Silberschmiede-Arbeiten der Ausstellung erwähnt habe, vielfach für den preussischen Königshof beschäftigt, so dass es nicht ausgeschlossen erscheint, dass hier eine Huldigung für die preussische Königin vorliegt.

Die Berliner Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen wies wohl kaum ein Gebiet auf, welches besser und vollständiger vertreten gewesen wäre, wie das oben behandelte. Die Sammlung an Dosen und Bijoux, die hier in bereitwilliger Weise Berliner Privatbesitz geliehen hatte, gab eine umfassende Übersicht über diesen Zweig des Kunstgewerbes und seine Entwicklung im Laufe des XVIII Jahrhunderts.





Tafel XII

MINIATUREN

Besitzer: 1. Herr Weisbach. 2. Frau Parthey. 3. Herr Baron v. Koscielski. 4. Herr R. Goldschmidt. 5. Herr J. Simon.
6 u. 8. Herr Geh. Rat Schöller. 7. Herr v. Parpart. 9. Frau Baronin v. Dallwitz. 10. Herr M. Liebermann.
11. Herr Huldschinsky. 12. Herr M. Liebermann. 13. Frau M. Rosenfeld. 14. Frau Gräfin v. Lottum. 15. Herr v. Parpart.



MINIATUREN

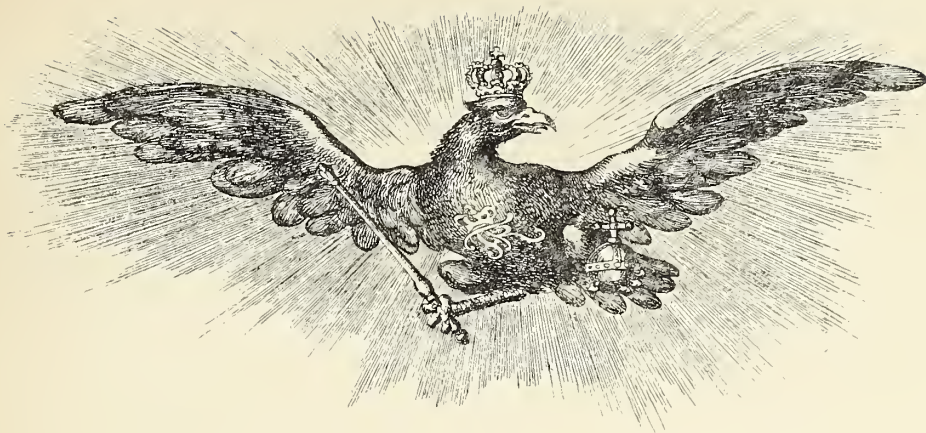
VII

DAS PORZELLAN:

DIE BERLINER MANUFAKTUR

VON

KARL LÜDERS



Der grössere Teil der ausgestellten Porzellane bestand aus Arbeiten der Berliner Fabriken. Man muss von mehreren Fabriken reden, weil die erste, die von Wegeli, in keinem nachweisbaren Zusammenhange mit dem Gotzkowsky'schen, später von Friedrich dem Großen gekauften Unternehmen stand und weil Gotzkowsky auch einen Vorgänger gehabt hat, dessen wenige Arbeiten freilich bis jetzt unbekannt geblieben sind.

Die Wegeli'sche Fabrik wurde nach der Angabe des verstorbenen Geheimen Regierungsrats Kolbe in seiner 1863 erschienenen Jubiläumsschrift »Geschichte der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin«, 1750, gegründet; Caspar Wegeli liess sie aber schon im Jahre 1757 eingehen, angeblich, um statt ihrer eine Wollmanufaktur zu betreiben. Sie lag in der Neuen Friedrichstrasse an dem bei Erbauung der Stadtbahn zugeschütteten Königsgraben. Bei dieser Veränderung wurde auch das Wegeli'sche Haus abgerissen. Die Erdarbeiten brachten ein grosses Lager von Porzellanscherben an den Tag, wie mir leider erst bekannt wurde, als alle bereits tief unten zwischen den Fundamenten der Eisenbahnbögen lagen. Dagegen erhielt die Königliche Porzellanmanufaktur eine grössere Zahl von Ballen fertiger Porzellanmasse, die über 120 Jahre als Unterlage für den Fußboden eines Schuppens gedient hatten. Sie zeigten noch den Abdruck des Gewebes der leinenen Tücher, in die sie geschlagen gewesen waren, an einigen klebten noch Reste von diesen. Die chemische Untersuchung ergab, dass die Masse ebenso zusammengesetzt war, wie die Meißener Arbeiten aus derselben Zeit und dass sie, gebrannt, dasselbe Ansehen hat, wie die als Arbeiten der Wegeli'schen Fabrik markierten Porzellane. Näheres über die chemische Zusammensetzung der Masse und ihre Eigenschaften hat der damalige Vorsteher der chemisch-technischen Versuchsanstalt der Manufaktur, Professor Dr. Seger in der Thonindustrie-Zeitung (Jahrgang 1882, No. 52, S. 467 und 468) veröffentlicht. Durch welche Verbindungen Wegeli sechs bis sieben Jahre lang — denn alle seine mir bekannten Arbeiten haben dieselbe Farbe wie die aus der 1882 gefundenen Masse angefertigten Proben — sogenannte Schnorrsche Erde von Schneeberg, deren Ausfuhr wenigstens um 1727 verboten worden war, erhalten hat, ist mir nicht bekannt. Wahrscheinlich bestand das Verbot zu seiner Zeit nicht mehr,

denn sonst würde man die Ausfuhr verhindert haben, da die Wegeli'sche Fabrik und ihre Arbeiten der Sächsischen Gesandtschaft in Berlin unmöglich unbekannt geblieben sein können. Aus dem eben Gesagten ergibt sich auch, dass die oft wiederholte Behauptung, Friedrich II habe Porzellane und für seine Fabrik Porzellanerde nach Berlin bringen lassen und Arbeiter und Künstler aus Meissen gezwungen, in Berlin zu arbeiten, zu den Erfindungen gehört, mit denen im vorigen Jahrhunderte die kriegführenden Parteien einander zu diskreditieren suchten. Wenn Friedrich II, was ich nicht weiß, fertige Porzellane aus Meissen hat fortbringen lassen, so hat er damit nichts Unrechtes gethan, denn die Vorräte der Fabrik in Meissen waren verkaufbares sächsisches Staatseigentum und das Kurfürstentum Sachsen war ein erobertes Land. Porzellanerde wegschaffen zu lassen, hatte er aber keinen Grund, denn die Wegeli'sche Fabrik, die ja nicht einmal ihm oder dem preußischen Staate gehörte, hatte vielleicht schon aufgehört zu arbeiten, als der siebenjährige Krieg ausbrach und Friedrich Ende August 1756 in Sachsen einfiel. Eine Königliche Porzellan-Manufaktur existierte in Berlin erst seitdem der König Ende August 1763, also sieben Monate nach dem Abschlusse des Hubertusburger Friedens, die Gotzkowsky'sche Fabrik gekauft hatte, und endlich giebt es kein einziges Stück Gotzkowsky'sches Porzellan, das aus sächsischer Porzellanerde hergestellt wäre. Gotzkowsky und dann die Königliche Manufaktur haben von 1761 an etwa zehn Jahre lang nur oder hauptsächlich Passauer Erde verarbeitet, ebenso wie die süddeutschen Fabriken. Der gelblich graue Ton der mit diesem Kaolin hergestellten Masse ist mit der rein weißen Farbe des Wegeli'schen und des gleichzeitigen Meißener Scherbens gar nicht zu verwechseln. Die Beschaffenheit der auf dem Wegeli'schen Grundstücke gefundenen Porzellanmasse kann hiernach nicht als ein Beweis dafür gelten, dass Friedrich II für seine Fabrik Erde aus Meissen weggeführt habe.

Wegeli-Porzellan war nicht viel auf der Ausstellung, da es von unseren Sammlern nicht sehr beachtet wird. Herr Possart hatte eine 20 cm hohe Gärtnerin, die einen Blumenkorb auf die rechte Hüfte stützt und mit der Linken ihr Kleid spreizt, ausgestellt (vergl. Tafel XVIII 11). Die Haltung der Figur und die Bewegung der Hände sind meißnerisch, die Körperformen, die Gesichtszüge, die Stellung der Füße aber wie die vieler Wegeli'schen Figuren, ohne Zierlichkeit. Der von Wegeli beschäftigte Bildhauer scheint oft nach derben Modellen aus dem Volke gearbeitet zu haben. Das Kleid ist mit bunten Blumenbouquets gemustert. Die Bemalung ist unzweifelhaft alt. Die Zahl der dekorierten Wegeli-Porzellane, sowohl der Geschirre wie der Figuren, ist unverhältnismäßig gering. Diesem Missverhältnis bemühen sich einige Händler nachträglich abzuhehlen und der Liebhaber wird wohlthun, bemalte Wegelifiguren sorgfältig zu prüfen. Ich gebe zu, dass es leichter ist, diesen Rat zu erteilen als zu befolgen, weil man nur dann sich vor Fälschungen hüten kann, wenn man genug echte Stücke kennt, um die falschen davon zu unterscheiden. Dem Kenner wird die Unterscheidung oft dadurch erleichtert, dass der Fälscher selbst keine echten bemalten Wegelifiguren gekannt hat. Ein vor einigen Jahren gestorbener Fälscher soll übrigens auch ganz neues Wegeli auf den Markt gebracht haben. Mir ist davon indessen noch nichts vorgekommen und ich vermute daher nur, dass es an der Farbe des Scherbens zu erkennen sein wird, weil ich nicht wüsste, wie der Mann sich eine der von Wegeli verarbeiteten gleiche Masse verschafft haben sollte. Die Wegeli-Porzellane zeigen nicht alle ein blaues unter der Glasur gemaltes W. Bisweilen ist die Marke nur eingepresst, daneben befinden sich auch Nummern, nicht selten drei übereinander, oder



BERLINER PORZELLAN

SEIFENDOSE UND THEEBÜCHSE. UM 1763.

SAMMLUNG LÜDERS.

es sind nur Nummern vorhanden und mitunter fehlt jedes Zeichen. Da die Wegeli'schen Fabrikate sich von den gleichzeitigen Arbeiten Meißens durch die Farbe der Masse nicht unterscheiden, so ist der Liebhaber, wenn das Stück nicht »Pocken« hat (was oft der Fall ist) darauf angewiesen, die Herkunft nach der Form und der Dekoration des Gegenstandes zu bestimmen. Die auf der Glasur gemalten bunten Blumen der Wegeli'schen Arbeiten ähneln in der Form und Behandlung den Blumen mancher Höchster oder Nymphenburger Fabrikate. Dies ist nicht auffallend, da Beziehungen zwischen Wegeli und der Höchster Fabrik nachgewiesen sind. Er hat von dort Arbeiter erhalten. Zu den wenig graziösen Wegeli'schen Figuren gehören auch die Amoretten im Zeitkostüm. Sie haben meistens nur ein Gewand des XVIII Jahrhunderts umgeworfen. So trägt einer die Beinkleider eines Knaben aus dem Volke, der Verkleidung entsprechend kneift er eine Katze in den Schwanz, am Rücken sitzen ihm die Flügel, die ihn charakterisieren sollen. Einige Wegeli'sche Figuren rühren wohl von sächsischen Modelleuren her und sind Kopien Meißener Arbeiten. Ich hatte einen Salonhirten, der unter einem Baume in gezierter Stellung ruht mit einem Knaben, der ein Hündchen sitzen lehrt, und zwei weibliche, 28 cm hohe Figuren ausgestellt. Beide würden, in Sandstein ausgeführt, auf die Hofkirche in Dresden passen. Die Eine (die Liebe) trägt ein Herz in der rechten Hand, einen Ölzweig(?) in der linken, die Andere (der Glaube) hält ein Gebetbuch und neben ihr stehen die Reste eines Räuchergefäßes, eines Kruzifixes und eines Kelches(?). Auch die Herren Dr. Darmstädter und Bodenstein hatten jeder eine Gruppe in Meißener Stil ausgestellt. Von bemaltem Wegeli-Geschirr hatte ich zwei Riechfläschchen und Stücke eines Theeservices mit bunten Blumen, sowie eine Sahnenkanne mit blauen, unter der Glasur gemalten deutschen Blumen hergeliehen. »Deutsche« Blumen nannte man damals die europäischen, »indianische« die Nachahmungen der chinesischen und japanischen.

Der Bankier und Armeelieferant Gotzkowsky errichtete 1761 auf dem Grundstück No. 4 in der Leipzigerstraße, dem jetzigen Reichstagsgebäude, das zusammen mit dem daneben liegenden Gebäude bald einem Neubau für das Herrenhaus weichen wird, eine Porzellanfabrik, wie er in seiner Autobiographie erzählt, um dem Könige gefällig zu sein. Er engagierte einige der besten Meißener Künstler für Summen, die uns heute sehr hoch erscheinen. Für die technische Seite der Fabrikation gewann er einen gewissen Reichhard, der nach den Angaben des zwischen ihnen abgeschlossenen Vertrages schon für eigene Rechnung in Berlin etwas Porzellan machte, und kaufte ihm das angeblich aus Höchst erhaltene Rezept (arcanum) ab.

Mit Wegeli kann Reichhard wohl nicht zusammengehangen haben, da Gotzkowsky nicht sächsisches Kaolin, sondern ebenfalls Passauer Erde verwandt hat. Aus dieser sind, wie schon gesagt, alle Gotzkowsky'schen Porzellane hergestellt. Ob Reichhard sein eigenes Fabrikat signiert hat, ist nicht bekannt und bis jetzt nichts davon nachgewiesen. Vielleicht sind ihm einzelne unbezeichnete Porzellane mit grauem Scherben und von derselben Hand wie Gotzkowsky'sche Stücke mit Blumen bemalt, zuzuschreiben. Ich besitze einen solchen ungezeichneten Sahnenguss mit drei Füßen und einem Henkel in der Form von Baumästen, sowie eine kleine Vase, auf der das gleiche Bouquet gemalt ist, wie auf einem Gotzkowsky'schen dreifüßigen Gusse. Man muss sich indessen hüten, dem Reichhard unmarkierte Stücke zuzuschreiben, die nach anderen Kennzeichen Fabrikate der Königlichen Manufaktur sind, an denen die Sceptermarke aber deshalb fehlt, weil sie unter dem Boden angebracht war und bei dem Abschleifen des Stückes entfernt worden ist. Aus diesem

Grunde fehlt sie besonders unter Theetöpfen, Zucker- und Theedosen, die damals am Boden oft keinen erhöhten Rand erhielten. Bei ihnen wurde die Marke vielfach im Deckel, oder bei den Theedosen an dem vom Deckel bedeckten Halse angebracht. War nun der Deckel signiert und ist er verloren gegangen, so fehlt dem Stücke die Bezeichnung.

Da die Gotzkowsky'sche Fabrik nicht ganz zwei Jahre bestand, so sind ihre Arbeiten selten. Meines Wissens habe ich allein sie zu sammeln versucht; die in Museen befindlichen Stücke rühren größtenteils von mir her, insbesondere Stücke eines mit den Zweigen und Blüten der japanischen Mume in Eisenrot und Blassrot, sowie mit einer Schuppendekoration in Gold auf Blassrot bemalten Thee- und Kaffeeservices. Einige Stücke tragen das königliche Scepter, sind aber sonst von den übrigen nicht zu unterscheiden. Die Gotzkowsky'sche Marke ist ein blaues **Œ** unter der Glasur. Ein einziges Stück ist mir bis jetzt vorgekommen, das die Marke in Gold zeigt. Vielleicht ist es von Reichhard und wurde, nachdem Gotzkowsky dessen kleine Fabrik übernommen hatte, nachträglich signiert, als es bemalt wurde. Nach der Farbe des Materials, der Bemalung mit Blumen und Früchten von der Hand eines Meißener Malers, die auf signierten Berliner Stücken sich findet, und nach der Form, insbesondere der die Nase bildenden, mit einem Tucho drapierten Frauenmaske, kann der Ursprung der Kaffeekanne nicht zweifelhaft sein. Sie ist sehr reich dekoriert durch einen breiten Streifen von purpurfarbigem, mit einem Goldornament eingefassten Schuppen (sogenannter Mosaik). Von blau unter Glasur dekoriertem Gotzkowsky-Porzellan ist mir nur eine von mir auch ausgestellte flache Toiletten-dose für Pomade bekannt. Vielleicht meint Herr Ober-Regierungsrat von Seidlitz dieses Stück, wenn er in der Wissenschaftlichen Beilage der »Leipziger Zeitung« (No. 2, vom 5. Januar 1891) bemerkt, dass das sogenannte Zwiebelmuster bei Gotzkowsky nachgeahmt worden sei. Gotzkowsky'sche Teller habe ich noch nicht gesehen und ebensowenig Figuren; es steht aber fest, dass beide angefertigt worden sind. Die vorher erwähnten Kaffee- und Theegeschirre sind glatt, von verzierten kenne ich nur eine Chokoladekanne mit geradem Porzellanriff. Ich hatte sie zusammen mit einer hohen runden Theedose und zwei Kaffeetassen ausgestellt, welche ebenso wie einige andere größere Stücke und die in einigen Museen befindlichen, zu demselben Service gehörenden Tassen die Sceptermarke tragen. Der Deckel der Kanne ist auf der inneren Seite mit einem blauen **Œ** unter der Glasur gezeichnet. Das Relief des Ornaments, das vier große meisterhaft gemalte, mit Figuren und Vieh reich staffierte Landschaften umgiebt, ist weiß gelassen, nach oben läuft es aus auf einen fein gestrichelten, purpurfarbigem, von schwach erhabenen weißen und goldenen Linien vertikal geteilten Grund. Die Farben sind auf den mit dem Scepter signierten Stücken etwas kräftiger, man möchte sagen härter, das Relief ist bei allen von gleicher Schärfe und Zartheit (vergl. die Abbildung der Theedose auf Tafel XIII). Wer weiß, wie viel Zeit und Arbeit die Herstellung der Formen für ein solches Service kostet, muss erstaunen, dass ein solches Werk in einer kaum entstandenen Fabrik, die mit den finanziellen Schwierigkeiten, in denen sich der Eigentümer befand, und mit den Kriegsnoten zu kämpfen hatte, in den ersten zwei Jahren ihres Bestehens unternommen und ausgeführt worden ist. Die Schärfe und Feinheit des Reliefs zeigt, dass die Gipsformen, aus denen die Stücke hervorgegangen sind, noch ganz neu waren.

Als Friedrich II die Fabrik am 24. August 1763 übernommen hatte, wandte er ihr sein ganzes Interesse zu und bemühte sich lebhaft, den Betrieb zu vergrößern



BERLINER PORZELLAN

THEETOPF UND ZUCKERDOSE. UM 1769.

MODELL „RELIEFZIERAT“.

SAMMLUNG LÜDERS

und zu verbessern. Mitteilungen hierüber enthält die vorher erwähnte Schrift von Kolbe. Sie sind zum größten Teil den recht dürftigen, von dem ersten Direktor der Manufaktur, Grieninger, hinterlassenen Notizen zur Geschichte der Manufaktur entnommen. Danach befahl der König schon im September 1763, dass Nachforschungen angestellt würden, um eine weißere Porzellanerde als die Passauer in seinen Staaten zu finden. Man glaubte solche bei Sträbel am Zobten gefunden zu haben. Sie liefs sich jedoch nur für kleinere Stücke und zur Hälfte mit Passauer Erde gemischt gebrauchen, da sie zu »kurz« war und sich schlecht formen liefs. Aus dieser Masse sollen nach Grieninger das für das Neue Palais bei Potsdam angefertigte Speiseservice und die beiden Spiegelrahmen im gelben Damastzimmer dieses Schlosses angefertigt worden sein. Ich möchte annehmen, dass sich Grieninger, der seine Notizen erst viel später zusammengestellt zu haben scheint, hier geirrt hat, oder dass die Farbe des Porzellans durch den Zusatz der Erde von Sträbel nicht verbessert worden ist. Ich habe viele Stücke des erwähnten Services in der Hand gehabt, aber nie finden können, dass die Farbe des Porzellans weißer wäre, als die der Gotzkowsky'schen Arbeiten. Auch die Masse des sogenannten Breslauer Services und die des Kaffeegeschirres für das Charlottenburger Schloss ist grau. Letzteres ist ebenso wie das oben erwähnte Gotzkowsky'sche Service in Eisenrot und Gold nur etwas feiner dekoriert. Grieninger erzählt auch, dass er dem Könige (es scheint im Sommer 1769 gewesen zu sein) einige aus der verbesserten Masse angefertigte Stücke, die mit der von Friedrich II besonders geschätzten couleur de rose bemalt gewesen seien, nach Potsdam gebracht habe. Er habe sie Morgens 6 Uhr dem an der Gicht darniederliegenden König ins Bett reichen müssen und der König habe sich sehr daran erfreut. Von gleicher Art sind vielleicht sechs von mir ausgestellte Stücke — Theedose, Zuckerdose, Theetöpfchen, Spülschale und zwei Kaffeetassen, Modell: »Reliefzierat« — von denen zwei auf Tafel XIV abgebildet sind.¹⁾ Unzweifelhaft hat

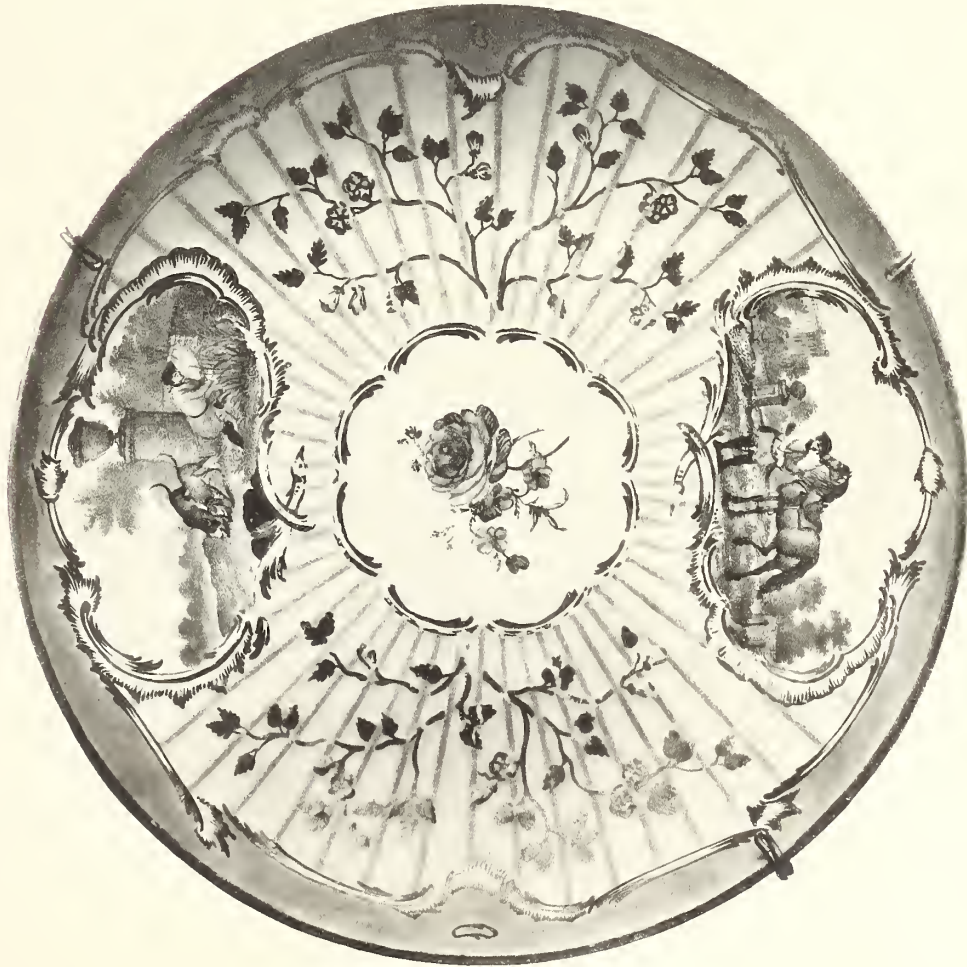
¹⁾ Die Stücke haben alle, mit Ausnahme der Zuckerdose, unter dem Boden in Gold die Nummer 3. Eine Goldnummer (8) findet sich auch auf einer von mir ausgestellten Sahnenkanne aus derselben Periode, die mit Vögeln in Landschaften und Blumengewinden sehr fein bemalt ist. Das hiesige Kunstgewerbe-Museum besitzt mehrere Stücke gleicher Art, von denen einige das Gotzkowsky'sche G unter der Glasur haben. Andere Stücke Berliner Porzellan mit Goldnummern sind mir nicht begegnet. Die Bedeutung der Nummern ist unbekannt. Da Grieninger erwähnt, dass der König besonders eine rosafarbige Dekoration geliebt habe, so könnte man, da Goldnummern auf Berliner Porzellan die größte Seltenheit sind, auf den Gedanken kommen, dass die so bezeichneten Stücke für Friedrichs II eigenen Gebrauch angefertigt worden seien. Dem dürfte weniger entgegenstehen, dass sie auf den für die königlichen Schlösser angefertigten Tafelgeschirren nicht vorkommen — auch Meissen hat meines Wissens Goldnummern nur auf Thee- und Kaffeegeschirren, dazu gehörenden Schälchen und Dosen, sowie auf Brunnenbechern angebracht — wohl aber der Umstand, dass z. B. das Charlottenburger Kaffee- und Theeservice und einige im Hohenzollern-Museum aufbewahrte, viel spätere, vom Könige selbst benutzte Tassen, ohne Nummern sind. Ich habe mir seit einigen Jahren die Goldnummern auf Meißener Porzellanen, die ich in Sammlungen oder im Handel fand, notiert, habe aber ebensowenig wie Andere ihre Bedeutung ermitteln können. So viel glaube ich indessen versichern zu können, dass sie unmöglich bestimmt waren, um Stücke zu bezeichnen, die für den eigenen Gebrauch der sächsischen Kurfürsten August II und III oder für ihre Hofhaltungen oder zu Geschenken dienen sollten, oder um die Dekorationsweise oder die Zeitfolge der Anfertigung kenntlich zu machen. Das erste ist dadurch ausgeschlossen, dass die vielen aus den Beständen im japanischen Palais in das Johanneum zu Dresden oder früher in den Handel

man versucht, dem Rosa den schwachen Stich ins Gelbliche, den das rose de Pompadour von Sèvres hat, zu geben. Sie sind technisch anders behandelt als andere Malereien der Zeit. Daher ist auch die hoch aufliegende Farbe stellenweise abgesprungen.

Bald nach dem Übergange der Manufaktur auf den Staat müssen noch zwei andere Service entstanden sein, da von beiden Stücke aus grauer Masse, mit einer frühen Marke und früher Malerei existieren, die auch auf der Ausstellung vorhanden waren. (Auf Tafel XV sind Untertassen beider Service abgebildet.) Die Fläche der Tassen des einen Services ist auch viermal geteilt, aber zwei Felder sind doppelt so groß als die beiden anderen. Das sie gegen den Rand umgebende zarte Rokoko-Ornament läuft nach der Mitte zu in einen von Blättern umrankten Stab aus. Bei dem anderen Service sind zwei glatte für die Malerei bestimmte Felder von einer Cartouche umgeben, die übrige Fläche ist nur gegen den Rand zu durch das Ornament begrenzt, sonst aber ganz von geraden Stäben durchzogen, die nach der Mitte zu fächerartig zusammenlaufen und von fein modellierten Rosenblättern und Blüten umrankt sind. Dasselbe Muster ist auch zu selten vorkommenden kleinen Suppenschalen verwendet, nur sind blühende Winden an die Stelle der Rosen gesetzt. Die Pflanzenranken erhielten bei der Bemalung die natürlichen Farben der Blumen, oder sie wurden vergoldet oder ganz weiß gelassen. Letzteres ist auch mit dem Ornament und so oft geschehen, dass man nicht annehmen darf, dass die Stücke etwa nicht fertig geworden seien. Auf dem farbigen Untergrunde, der sich zwischen ihnen und dem Rande befindet, wirken die feinen Ornamente wie *pâte sur pâte* Arbeiten.

Aus den ornamentalen Gedanken, die in dem Gotzkowsky'schen und in dem zuletzt erwähnten Kaffeeservice ausgesprochen sind, ist dann das schönste Tafelservice, das je aus einer Porzellanfabrik hervorgegangen ist, entstanden. Es wurde das Vorbild

gelangten Stücke und, so viel ich weiß, auch die alten Geschirre in den sächsischen Schlössern ohne Goldnummern sind. Das zweite wird dadurch widerlegt, dass z. B. das Schwansenservice des Grafen von Brühl und das vor einigen Jahren in den Kunsthandel gelangte des Grafen Sulkowsky, beide unzweifelhaft kurfürstliche Geschenke, ohne Goldnummern sind. Überdies sind der so bezeichneten Stücke noch so viele, dass dadurch das erste wie das zweite ausgeschlossen wird. Wer wie ich seit Langem mit der Verwaltung einer Porzellan-Manufaktur zu thun, und sie mehrere Jahre, wenn auch nur im Nebenamte geleitet hat, kann daran nicht zweifeln. Die Zahl der alten in Schlössern, in Sammlungen, im Gebrauche und im Handel befindlichen Porzellane verschwindet völlig gegen die Warenmenge, welche eine einzige Fabrik — wie die Meißener — in wenigen Jahren geliefert haben muss. Hatte doch die kleine Gotzkowsky'sche Fabrik bei der Übergabe an den Staat einen Bestand von rund 10000 Stück weißen und fast 4900 Stück bemalten, also rund 15000 signierten Porzellanen. Der mit Goldnummern bezeichneten Meißener Service oder Teile von solchen, sind noch so viele, dass viele Hunderte solcher Service angefertigt worden sein müssen. Ebenso wenig können die Zahlen gedient haben, um eine Dekorationsweise zu bezeichnen, womit bei der Mannigfaltigkeit der Darstellungen: Landschaften, Seestücke, Watteau-Gruppen oder Chinoiserien im Stile Bérains nur die sie umgebenden reichen Umrahmungen und die spitzenartigen Goldornamente an den Rändern gemeint sein könnten, denn dieselbe Nummer findet man auf Stücken von verschiedener Ornamentation. Endlich können die Nummern sich nicht auf die Zeit der Anfertigung beziehen, weil Arbeiten, die nach der Ornamentation, dem Gegenstande und der Ausführung der übrigen Bemalung die späteren sind, niedrigere oder gleichhohe Nummern tragen als früher angefertigte. So besitzt das Gewerbe-Museum in Hamburg einen Trinkbecher in Barockform mit Wulst-



BERLINER PORZELLAN

UNTERTASSEN

BALD NACH 1763

SAMMLUNG LÜDERS

für ein reizendes Service der Fürstenberger Fabrik; und der Markgraf von Ansbach hat es in seiner Manufaktur abformen lassen, wahrscheinlich um ein ihm von Friedrich dem Großen im Jahre 1767 geschenktes Service ergänzen zu können. Die Teller sind sechsfach geteilt, drei der Felder, die zwischen den nach der Mitte zusammenlaufenden Ranken des Gotzkowsky'schen Vorbildes liegen, sind glatt, und

fuß und Eierstab, früher Marke und mit Chinoiserien im Bérainschen Stil bemalt mit Goldnummer 2, und ein meines Erachtens erheblich jüngeres vollständiges Service mit flachen Tassen, einer Goldkante im Stil Ludwigs XIV Streublumen und Watteau-Gruppen mit No. 1. Ich habe eine flache Dose, wie sie zu vielen älteren Services gehört, gesehen, die neben der frühen Marke noch mit K. P. M. unter der Glasur bezeichnet und mit Chinoiserien bemalt war; sie trug die Nummer 52. Die höchste mir begegnete Nummer ist 100, sie befand sich auf einer nicht markierten, aber unzweifelhaft Meißener Untertasse, die mit Chinesen in einer Barockumrahmung bemalt war. Von der Regel, dass Nummern nur auf Thee- und Kaffeeservices und auf Trinkbechern sich finden, macht ein mir gehörender kleiner, runder Pfeffer- oder Zuckerstreuer, dessen flaches Sieb abgeschoben werden kann, vielleicht nur scheinbar eine Ausnahme. Der Deckel, der Griff und das Goldornament sind barock und die darauf gemalten einheimischen Vögel etwa von 1735. Die meisten numerierten Stücke gehören der Ornamentation nach der frühen Zeit an. Die Darstellungen sind fast zur Hälfte Chinoiserien, zu einem Drittel Landschaften oder Hafenszenen. Sie sind ebenso wie die Dekorationen meistens vortrefflich ausgeführt. Man muss aber nicht glauben, dass die Goldnummer etwa die bessere Qualität hat bezeichnen sollen. Viele auf das reichste und beste bemalte Arbeiten aus der Zeit von 1725—1750 sind nicht numeriert. Ich kenne nur ein einziges mit dem Punkt zwischen den Schwertern markiertes Stück, das eine Goldnummer (96) hat: eine mir gehörende Untertasse mit einem Blumenstrauß und Schuppen in Purpur am Rande, die ein goldenes Rokoko-Ornament abschließt. Auf Stücken, die nach japanischen oder chinesischen Vorbildern bemalt sind, und an solchen, denen alle Vergoldung fehlt, habe ich Goldnummern noch nicht gefunden.

Waren die Nummern Malerzeichen, so ist auffallend, dass sie nicht auf allen Stücken, und in anderen Farben fast gar nicht vorkommen. Vielleicht sollten sie nur das Zusammenbleiben der zu einem Service gehörenden Stücke im Magazin und beim Verkaufe erleichtern. Man begreift dann freilich nicht, warum dies übrigens unsichere Mittel nicht bei allen Services angewendet worden ist.

Ebenso ungewiss wie die Bedeutung der Goldnummern auf den sächsischen Porzellanen ist bekanntlich die der A R-Märke. Herr von Seidlitz schließt sich der Vermutung an, dass die so bezeichneten Stücke durch die Marke als für des Königs eigenen Gebrauch bestimmt gekennzeichnet werden sollten, da sie fast ausnahmslos zu den schönsten, in Bezug auf Reinheit der Masse wie Feinheit der Zeichnung und Pracht der Färbung ganz untadelhaften Erzeugnissen der Manufaktur gehörten. (Vergl. Jahrb. der k. Preuss. Kunstsamml XIV S. 137.) Ich kann dem aus technischen Gründen nicht beipflichten. Kein Fabrikant weiß dann, wann die Marke auf ein noch nicht glasiertes Stück gesetzt werden muss, ob er ein gutes oder ein verunglücktes Fabrikat aus dem Gutbrande erhalten wird. Wenn die Augustus Rex-Märke die ihr beigelegte Bedeutung gehabt hat, so muss man entschlossen gewesen sein, jedes nicht tadellos aus dem Gutfeuer kommende Stück zu zerschlagen, wozu man damals wenig geneigt gewesen sein wird, weil die Fabrikation viel schwieriger war als heute. Das Rationelle wäre gewesen, die Stücke mit der jeweilig allgemeinen üblichen Marke zu zeichnen und bei der Bemalung oder Vergoldung mit einem A R *auf* der Glasur zu versehen. Dies scheint nicht geschehen zu sein. Nur einmal ist mir ein Kaffee- und Theeservice vorgekommen, mit Landschaften bemalt und reicher Ornamentation, etwa von 1740 oder 1750, das die A R-Märke in lebhaftem Blau *auf* der Glasur neben der Schwerter-Märke *unter* der Glasur zeigte. Die Bemalung und die A R-Märke waren unzweifelhaft alt und echt.

ebenso viele von dem Gitterwerk und den blühenden Rosen des an dritter Stelle genannten Kaffeeservices ausgefüllt. Die feinen Stäbchen des Gotzkowsky'schen Modells zwischen dem Rokoko-Ornament und dem Tellerrande sind teils weggefallen, teils durch weitere Ausbildung des Ornaments ersetzt worden, dazwischen aber ist Platz für einen Hintergrund geschaffen (vergl. Tafel XVI).

Auch das an zweiter Stelle erwähnte Geschirr wurde, wie es scheint, später zur Grundlage für Tafelgeschirr genommen. Davon sind jedoch nur die am Rande sechsmal durchbrochenen Dessertteller bekannt.¹⁾

Von dem »Reliefzierat-Service« waren auf der Ausstellung Teller, bei denen alles Relief weiß gelassen und der Rand mit Gold oder Farbe staffiert war; auf den drei Flächen am Rande waren Blumenbouquets oder Blumenguirlanden, in der Mitte ein größerer Strauß und außerdem Streublumen gemalt. Bei reicher Ausführung ist das Rokoko-Ornament vergoldet, der dazwischen liegende Grund hellgrün, Purpur oder kornblumenblau geschuppt, die Gitterstäbchen und die plastischen Blumenranken sind farbig, reiche Blumenschnüre verbinden das Ornament, das sich in den Spiegel hinabzieht und den Mittelpunkt bildet gleichfalls ein Blumenbouquet. Die Dekoration des für das Neue Palais angefertigten Services ist die schönste, weil sie am harmonischsten wirkt, die reichste zu sein scheint und die unendlich schwere Aufgabe, bei Tageslicht und Abends gleich wirksam zu sein, gelöst ist. Es wird dies dadurch erzielt, dass der Grund des zum Teil vergoldeten Ornaments und die Stäbchen des Randes, um welche sich die goldenen Ranken schlingen, blass orange gefärbt sind und der Grund mit einem Netz von Goldlinien überzogen ist, die Blumen aber licht und duftig gemalt sind. Bisweilen ist man bei diesem Service und anderen ohne Zweifel von demselben Maler herrührenden Blumen zweifelhaft, ob die Wirkung der Farben ganz die beabsichtigte ist, oder ob der Künstler noch mit Mängeln der Farben oder des Brennprozesses in der Muffel zu kämpfen hatte. Die von dem Maler des Neuen Palais-Services herrührenden Arbeiten sind alle ohne Malerzeichen. Als solche kommen auf einigen mit Blumen dekorierten Stücken, die aus dem ersten Dezennium oder den ersten fünfzehn Jahren der Manufaktur stammen, Buchstaben vor, die sich aber nicht deuten lassen. Einige Stücke des Potsdamer Services scheinen von einem anderen Maler, der in der ersten Periode der Manufaktur sehr thätig gewesen ist, herzuführen. Er hat am meisten die Meißener Tulpen, von denen zwei Blätter nach außen umgeschlagen sind und die kartoffelrunden Rosen, deren Modell die fast geschlossene Centifolie ist, beibehalten. Von ihm ist anscheinend auch das vorher erwähnte rosafarbige Kaffeeservice und die auf Tafel XIII abgebildete durchbrochene Seifendose bemalt worden. Sie ist ebenso wie ein Handleuchter und ein Wasserguss Teil eines Toilettenservices, dessen übrige Stücke mir unbekannt sind. Das Geschirr ist auch in den sechziger Jahren entstanden und hervorgegangen aus den bisher besprochenen Arbeiten. Der Guss hat das Stabwerk mit den Blumenranken. Das zweite, auf Befehl Friedrichs II angefertigte Tafel-service ist das jetzt im Hohenzollern-Museum aufbewahrte, für das königliche Schloss in Breslau bestimmte von dem ein Teller auf Tafel XVII abgebildet ist. Bei diesem ist der Raum zwischen dem Rande des achteiligen Tellers und dem vergoldeten Blattwerk mit blauer Schuppenmosaik ausgefüllt. Auf der Ausstellung waren eine

¹⁾ Die alten Tafelservice hatten nur drei Sorten Teller: den Suppenteller, den Speiseteller und den ebenso großen Dessertteller, dessen Rand mehr oder weniger durchbrochen war; kleinere Teller hatte man nicht.



BERLINER PORZELLAN

TELLER MIT BLUMENMALEREI

MODELL «RELIEFZIERAT»

SAMMLUNG LÜDERS

Herrn Possart gehörende sehr schöne kleine Terrine dieses Modells mit purpurfarbiger Mosaik (vergl. Tafel XVIII, 6), und eine Schüssel mit vergoldetem Ornament auf citronengelbem Hintergrunde. Das Hohenzollern-Museum hatte mehrere herrliche Breslauer Geschirre hergeliehen. Auch die Masse dieses Services ist grau. Der Maler, von dem noch manches andere Stück, insbesondere drei von dem Kunsthändler Lewy jun. ausgestellte große, mit Hellgrün, Rosa und Gold staffierte Vasen, mit Frauenköpfen und mit Bocksköpfen statt der Henkel an den Seiten, auf das Vortrefflichste mit Blumen, großen wie kleinen, bemalt worden sind, liebt es noch mehr als der Maler des Potsdamer Services, den grünen Blättern der Tulpen eine knitterige Form zu geben und die Stiele der Mohnknospen wie eine Peitschenschnur zu drehen, obgleich beides der Natur nicht entspricht. Jedem Blumenstrauß fügt er einige gelbe Grashalme oder eine Ähre, den Zweig einer Erica oder einer kleinen Rispenblume hinzu und fast niemals fehlt auf seinen Tellern und Geschirren eine lichtblaue, wenn auch kleine, oder hellviolette Blüte. Er arbeitet ebenso flott wie alle anderen Maler der ersten Zeit und zeichnet mit großer Sicherheit. Seine Palette ist meist kräftiger und lebhafter als die des Malers für das Neue Palais. Sein Mohn, seine Rosen und Tulpen sind bewundernswürdig mit breitem Pinsel virtuos dargestellt. Er malt niemals geschlossene Bouquets, immer ist reichlich Luft zwischen den einzelnen Blumen gelassen.

Nachdem Grieninger in seinen Notizen Ereignisse, die sich im Jahre 1771 zugetragen haben, mitgeteilt hat, erwähnt er die Auffindung der Kaolinlager von Brachwitz bei Halle a. S., die endlich die gesuchte, sich weißbrennende Erde lieferten. Man wird diese Entdeckung nicht früher als 1771 setzen können, denn im April 1772 wurde das große für die Kaiserin Katharina II bestimmte Dessertservice fertig. Ein bei der Königlichen Porzellan-Manufaktur aufbewahrtes Exemplar der auf dem Thron sitzenden Kaiserin, die als Statue undekoriert den Mittelpunkt der bemalten Gruppen ihrer sie verehrenden Unterthanen bildete, ist von grauer Masse. Hätte man ein weißeres Porzellan für das Geschenk, dessen Anfertigung gewiss ein Jahr gedauert hat, verwenden können, so wäre es ohne Zweifel geschehen. Von welcher Beschaffenheit die zuerst benutzte Hallesche Erde gewesen ist und wie weit man vorher schon mit der Herstellung einer Masse, die weniger grau war, als die aus unvermischem Passauer Kaolin gewonnene, gekommen war, lässt sich nicht sagen. Sicherlich haben die zuerst bei Halle betriebenen Gruben nicht das später, jedenfalls von 1783 an, und mehr als ein halbes Jahrhundert lang verwendete Kaolin geliefert. Das aus dem letzteren hergestellte Porzellan ist feiner und glasiger als alles frühere und sehr weiß, im Vergleich mit dem Wegeli'schen Fabrikat sogar bläulich.¹⁾ Auf der Ausstellung befand sich aus meiner Sammlung die Figur einer Urania, die in der Linken ein Fernrohr und in der Rechten ein beschriebenes Blatt hält. Die nähere Betrachtung ergibt, dass die Schrift nicht aus Buchstaben besteht, deutlich aber ist ein am Schlusse hinzugefügtes Datum »Berlin 7. Juni 1777.« Diese Figur besteht aus einer Masse, die man als die zweite bezeichnen kann, wenn man die graue die erste und die bläuliche die dritte nennen will.²⁾ Sie ist weißer als die erste, der Wegeli'schen ähnlich, aber nicht blasig und gelber als die dritte Masse.

¹⁾ Eine mir gehörende Tasse aus diesem Material trägt das Datum des 27. Juli 1783.

²⁾ Man darf allerdings aus der Art der Bemalung oder aus dem Jahre ihrer Ausführung, wenn es bekannt ist, nicht schließen, dass der weiße Gegenstand kurz vorher angefertigt worden ist. Man darf auch umgekehrt die dem Stil und der Technik nach spätere

Die Zahl der noch vorhandenen Fabrikate, die aus der zweiten Masse bestehen, ist nicht unerheblich, wenn auch bedeutend kleiner als die der Arbeiten von gelblich grauer Färbung. Solche Stücke, die der Maler des Neuen Palais-Services dekoriert hat, sind äußerst selten; mehrere giebt es, die von dem Maler des Breslauer Services herrühren, hauptsächlich aber haben auf der zweiten Masse drei Maler gearbeitet, die vielleicht von den älteren Künstlern ausgebildet worden sind, jedenfalls von jenen gelernt haben. Zwei von ihnen lieben es auch, zwischen die Gartenblumen Gräser und unscheinbare Feldblumen zu mischen und die Stiele oder Blätter einzelner Pflanzen willkürlich zu biegen, wenn sie glauben, dies nicht vermeiden zu können. Die Blumen des Einen sind schwerer in der Farbe als die früheren Arbeiten, seine Guirlanden sind viel weniger leicht und locker, die Blumen, aus denen sie bestehen, sind gröber geformt als früher. Sie scheinen schon die Vorläufer der dichten Blumenschnüre des Louis XVI zu sein. Ein zweiter Maler ist dem Künstler des Breslauer Services ebenbürtig in der Sicherheit der Zeichnung und Frische der Behandlung, seine Arbeiten haben die größte Leuchtkraft und Tiefe der Farben. Der Dritte arbeitet nicht weniger glänzend und sicher, aber er ist mehr bestrebt als einer seiner Vorgänger, die Natur abzuschreiben. Ein Gärtner wird alle Blumen, die er dargestellt

Bemalung nicht deshalb früher setzen, weil man sie auf einem Stücke findet, von dem sich nachweisen lässt, dass es früher den Gutofen passiert hat. Auf großen Fabriken können Gegenstände Jahre lang in dem Magazin des weißen Porzellans stehen, ehe sie zur Malerei gelangen. Die bei dem Erwerbe der Gotzkowsky'schen Fabrik vom Staate übernommenen weißen Porzellane trugen die unter der Glasur befindliche Gotzkowsky'sche Marke, sind aber natürlich erst in der Königlichen Manufaktur bemalt worden; Meißener Porzellane, die eine Marke ohne Punkt haben, brauchen nicht vor dem Tode des Grafen Brühl (Ende 1763) dekoriert zu sein, und viele Stücke mit dem Punkt müssen noch unter Marcolini's Verwaltung, also nach 1774 bemalt worden sein.

Herr Ober-Regierungsrat von Seidlitz hat in seinem schon angeführten, viele wichtige Nachrichten enthaltenden Aufsätze über die Spitznersche Sammlung altmeißener Porzellane (Wissenschaftliche Beilage zur No. 2 der Leipziger Zeitung vom 5. Januar 1891) erwähnt, dass die Sammlung auch viele Stücke im japanischen Geschmack enthalte »mit schmalem, braunen Rande, die die Kurschwerter in milchig-blauer Farbe (bisweilen auch in Rot oder Violet) über der Glasur zeigen. Diese Bezeichnung war noch im Jahre 1730 bei bestimmten Verzierungsweisen in Gebrauch; wann sie aber aufgekommen ist, hat sich noch nicht feststellen lassen.« Hiernach braucht man meines Erachtens nicht zu suchen. Sollte sich darüber etwas in den Akten finden, so wird es wohl nichts Anderes sein, als was man darüber a priori behaupten kann. Man wird bei der Bemalung der *ohne* Marke *unter* der Glasur aus dem Gutfeuer gekommenen Porzellane die Marke *auf* die Glasur gebracht haben, sobald man angefangen hatte, die Kurschwerter unter die Glasur zu setzen, weil sonst die Stücke hätten unsigniert bleiben müssen, und man wird damit so lange fortgefahren haben, bis der Vorrat von unmarkiertem Porzellan zu Ende war. Die Bemalung im japanischen Stil hat meines Erachtens mit der Marke nichts zu thun, denn ein Fabrikant macht nur dann gewisse Porzellane durch Hinzufügung oder Weglassung eines Zeichens kenntlich, wenn ihre *Masse* mit Rücksicht auf die später ihnen zu Teil werdende Behandlung anders, als die der übrigen Fabrikate zusammengesetzt sein muss. Ein solcher Unterschied besteht aber nicht zwischen den im japanischen Stil bemalten und den nach europäischem Geschmack dekorierten Porzellanen. Übrigens kommen auch Stücke vor, die auf der Glasur markiert, aber nicht nach orientalischen Mustern bemalt sind: wenigstens besitze ich selbst eine hohe Tasse ohne Henkel, welche auf das allerfeinste mit Landschaften, die von vielen kleinen Gestalten im Rokokokostüm belebt sind, bemalt ist. Sie ist auf der Glasur hellblau markiert und trägt daneben die Goldnummer 2.



BERLINER PORZELLAN
TELLER DES BRESLAUER SERVICES
SAMMLUNG LÜDERS.

hat, benennen können, was bei den anderen Malern nicht immer gelingen dürfte. Er hat auch das Verhältnis der Größe, in dem die einzelnen Blumen zu einander stehen, genau beobachtet. Die früheren Maler haben sich hinsichtlich der Form, der Größe und der Farbe mehr Freiheiten genommen. Ich glaube nicht, dass sie Blätter und Blumen zu stilisieren beabsichtigten, sie haben im Allgemeinen naturalistisch malen wollen, ebenso wie die Blumenmaler aller Zeiten, von denen jeder Einzelne und jede Generation die Natur verschieden gesehen und dargestellt hat. Abgesehen von den Beschränkungen, die den Porzellanmalern das Material und die Technik ihrer Kunst auferlegt, haben die Berliner Maler der ersten Periode sich mehr oder weniger durch künstlerische Rücksichten leiten lassen. Die Maler des Rokoko hatten eine viel feinere dekorative Empfindung und fühlten sich darin der Natur wie dem Publikum gegenüber freier als die der folgenden Periode, in der man der wissenschaftlichen Genauigkeit sich auch auf dem Gebiete der Kunst zu befleißigen anfang. Um 1780, vielleicht schon früher, hat die Blumenmalerei auf der Königlichen Manufaktur einen ganz anderen Charakter angenommen. Dichte, gleichmäßig dicke, von farbigem Bande durchzogene, bei aller Buntheit doch monotone Kränze umgeben figürliche Darstellungen, die noch den Stichen nach den Arbeiten Watteau's und seiner Zeitgenossen entnommen wurden, oder Buchstaben, die oftmals auch aus Blumengewinden gebildet sind, auf blassgelbem, rosa oder mattblauem Grunde, während die übrige Dekoration noch das Rokoko-Ornament der Form des Gegenstandes entsprechend beibehalten hat. Bald kommen auch allegorische Darstellungen hinzu und die Blumen erhalten Bedeutung. Die vorher erwähnte Tasse von 1783 hat auf der cylindrischen Obertasse eine Namensschiffre, auf der Untertasse das Datum und beide sind von einem dicken Vergissmeinnicht-Kranze umgeben. Die Farben werden härter, die Zeichnung und Malweise spitzer und trockner, geleck und langweilig. Der Zeit des Überganges dürften zwei von Herrn Possart ausgestellte Vasen, die mit einem Potpourri einen Satz bilden, angehören. Der Fonds der Vasen ist eisenrot, in den ausgesparten, von einem Goldrande umgebenen Feldern sind die Köpfe römischer Kaiser und Kaiserinnen im Profil in derselben Farbe gemalt; die Medaillons sind mit bunten Blumenkränzen in vorzüglicher Ausführung, Hals und Fuß aber von Blumengewinden in Eisenrot und Gold umgeben. Zwei andere Vasen gleicher Form sind auf hellgelbem Grunde ebenso bemalt, nur fehlen die eisenroten Blumen; dazwischen laufen acht Goldlinien, um die schmale Guirlanden gewickelt sind, von oben nach unten über die ganze Vase. Diese Arbeiten gehörten zu den besten und durch die Kühnheit der Farbenzusammenstellung interessantesten Stücken der Ausstellung

Der vollständige Wandel, der sich zu Anfang der achtziger Jahre in der Blumenmalerei an der Berliner Manufaktur vollzogen hat, ist, meines Erachtens, in hohem Grade bemerkenswert. Man fragt sich, wo sind die Maler geblieben, die von 1763 an etwa bis 1770 das Tafelgeschirr des großen Königs mit ihrer Kunst schmückten? Ist es ein Zufall, dass sich Arbeiten von ihrer Hand auf Porzellanen aus der dritten Masse so gut wie gar nicht erhalten haben? Ich selbst besitze nur einen Lichtlöscher aus dieser Masse, der von dem Maler des Breslauer Services herrühren dürfte. Andere auf die Künstler der ersten Periode hinweisende Arbeiten sind mir noch nicht vorgekommen. Und wenn diese Männer 1780 schon tot waren, warum haben ihre jüngeren Genossen und ihre Schüler in der bisherigen Weise zu malen aufgehört? Wenn ich auch nur von sechs Malern gesprochen habe, so darf dies doch nicht so verstanden werden, als ob ich glaubte, alle uns erhaltenen Arbeiten

aus der Zeit von 1763 bis 1775 müssten von ihrer Hand herrühren. Andere werden so gleichartig gearbeitet haben, dass die Unterscheidung ihrer Arbeiten nicht möglich ist. Auch Sachverständige werden heute oft nicht wissen, ob sie die Blumen auf den modernen Erzeugnissen der Berliner Manufaktur dem einen oder dem anderen Maler zuschreiben sollen, so groß ist der Einfluss des Umstandes, dass Alle in gleicher Weise von dem artistischen Direktor Professor Kips ausgebildet worden sind und geleitet werden. Wohin sind aber die Maler der siebziger Jahre verschwunden? oder wie haben sie es nur angefangen, sich alle eine ganz andere Art zu sehen, zu zeichnen und zu malen anzueignen, so zu sagen von der Aquarellmalerei zu der Malweise überzugehen, die man als Porzellanmalerei im übeln Sinne zu bezeichnen pflegt? Dem Könige muss die neue Art zugesagt haben. Ich sehe dabei ab von einem für den Schah von Persien besonders ausgeführten, dem Herrn Grafen Dönhoff-Friedrichstein gehörenden Dejeuner, das urkundlich 1780 mit Apfelblüten in nüchternen Weise bemalt worden ist.¹⁾ Aber ein größeres Tafelservice, das der König in seinen letzten Lebensjahren für Sanssouci anfertigen ließ, ist nicht besser dekoriert. Der unerfreuliche Eindruck wird durch die großen in den härtesten Farben gemalten Früchte, die den Blumen beigegeben sind, noch verstärkt.

Auch in der Landschaftsmalerei wie in der figürlichen Malerei und Plastik der Berliner Manufaktur lassen sich mutatis mutandis dieselben Wandlungen in den Jahren von 1763 bis 1780 erkennen. Die Ausstellung gab auch dazu mannigfache Gelegenheit. Wenn ich davon absehe, hierauf einzugehen, so veranlasst mich dazu nicht allein Mangel an Zeit, der auch diese kleine Arbeit weit flüchtiger und unvollständiger als mir lieb ist und als der Leser zu erwarten berechtigt ist, ausfallen ließ, sondern zugleich die Erwägung, dass es nach meiner Erfahrung schwerer ist, Porzellane als Staffeleibilder zu beschreiben, um in dem Leser eine einigermaßen deutliche Vorstellung hervorzurufen. Die Worte, gemalt in der Weise des Rubens, oder eines bekannten Malers der Gegenwart, sind für Tausende verständlich, denen ein Hinweis auf das Breslauer Service nichts zu denken giebt und die Unterschiede in der Masse des Berliner Porzellans sind sogar manchen Leuten entgangen, die sich schon viele Jahre verkaufend oder kaufend »mit den Werken unserer Väter« beschäftigen. Die Gewissheit, den Leser zu ermüden, hat mich auch davon abgehalten, die Menge der schönen auf der Ausstellung vereinigten Porzellane aufzuzählen und ihre Beschreibung zu versuchen. Endlich ist seit der Ausstellung mehr als ein Jahr verflossen, und es fehlt mir an Zeit, um meine Erinnerung bei den Besitzern der ausgestellten Gegenstände aufzufrischen. Dies Alles möge die Unvollständigkeit der vorliegenden Arbeit bei dem Leser entschuldigen.

¹⁾ Die Kaffeekanne des Dejeuners ist mit einer Inschrift in persischer Sprache und das Tablett mit der von Lorbeerzweigen umgebenen gekrönten Namenchiffre des Königs (FBR) in Gold versehen. Alle Stücke haben am Rande eine von Goldlinien eingefasste schwache Guirlande aus grünen Blättern. Das Ganze war nach dem vom Könige am 5. November 1780 unterzeichneten Begleitschreiben ein Geschenk für den Schah, um ihn zu bestimmen, die Abgesandten des Königs beim Einkaufe von Pferden zu unterstützen. Es ist nicht bekannt, warum das Geschenk nicht nach Persien gelangt ist.

Nachtrag zu S. 125, Anm. 1.

Während des Druckes habe ich einen flachen Meißener Speiseteller gefunden, der die Goldnummer 30 trägt. Seiner Form und Dekoration nach — in der Mitte bunte Phantasievögel in einer Landschaft — ist der Teller aus der Rokokoperiode.

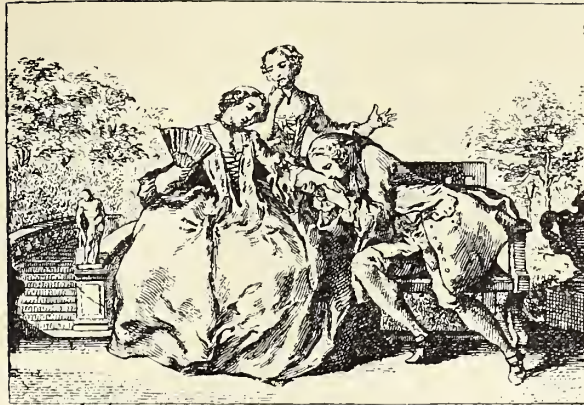
VIII

DAS PORZELLAN:

DIE MEISSENER MANUFAKTUR

VON

W. VON SEIDLITZ



Cochran, fil. del.

Die Meißener Manufaktur, die nach zwei Seiten hin Interesse bietet: nach der ästhetischen, indem sie die Porzellantechnik in Europa auf den höchsten Punkt ihrer Leistungsfähigkeit bringt, nach der historischen durch die Entdeckung dieser Technik überhaupt und durch ihre allmähliche Ausbildung und Vervollkommnung, war auf der Ausstellung nicht in der Weise vertreten, wie es das in Berlin vorhandene Material ermöglicht hätte. Da naturgemäß die Berliner Manufaktur im Vordergrund des Interesses stehen sollte, so hatte man sich damit begnügt, die wichtigsten Erscheinungsformen des Meißener Porzellans in einigen bezeichnenden Beispielen vorzuführen. Eine so geschlossene Sammlung, wie die Lüders'sche für die Erzeugnisse der Berliner Manufaktur, fehlte für Meissen. Ferner waren die weniger in die Augen fallenden aber um so charaktvollereren Erzeugnisse der Frühzeit der Manufaktur wie andererseits die Leistungen der bereits stark vom Hauch der Antike angewehten Spätzeit, der sogenannten Marcolini-Periode, nur spärlich vertreten; zur Kennzeichnung der dazwischen liegenden Blütezeit, der Rokokoperiode mussten im wesentlichen die kleineren Stücke, das hübsche Geschirr und die koketten Figurinen, dienen, während von monumentalen Stücken, aufser einigen Prachtterrinen aus dem Berliner Schlosse, nur Weniges vorhanden war. Freilich sind diese Prachtstücke jetzt in Deutschland überhaupt selten geworden; nur noch in einigen fürstlichen Sammlungen kann man jene Aufsätze, monumentalen Gruppen und großen Gebrauchsgegenstände antreffen, die so wesentlich zum Glanze der Zeit beigetragen haben.

Trotz der Spärlichkeit des Materials empfiehlt es sich immerhin, schon wegen der Bedeutung der Manufaktur, eine kurze Übersicht über ihre Entwicklung hier zu geben, um danach den einzelnen ausgestellten Gegenständen ihren Platz anzuweisen.¹⁾

Bekanntlich begann die Fabrikation zu der Zeit, als die Manufaktur sich noch in Dresden befand, ausschliesslich mit der Herstellung der braunen sogenannten

¹⁾ Für das Folgende siehe die beiden aktenmäßigen Darstellungen des Verfassers im Neuen Archiv für Sächsische Geschichte IX, 1888 (die Meißener Porz.-Manuf. unter Böttger) und X, 1889 (die frühesten Nachahmungen des Meißener Porzellans).

Böttgerware. Dem aus Berlin entflohenen ehemaligen Apothekergehülften Böttger war, da sich seine Goldmacherkünste, ohne ein greifbares Ergebnis zu liefern, in die Jahre zogen, 1707 ein Laboratorium eingerichtet worden, um in der Zwischenzeit wenigstens die Herstellung des Porzellans, das bis dahin allein von Asien her hatte bezogen werden können, und dessen Beschaffung dem König August dem Starken bereits große Summen gekostet hatte, so weit zu fördern, dass man sich vom asiatischen Markte hätte unabhängig machen können. Erst 1709 gelang es Böttger einigermaßen zufriedenstellende Proben des weißen Porzellans, bei dessen Erfindung ihm der Chemiker Tschirnhaufs wesentliche Dienste geleistet zu haben scheint, fertig zu stellen; doch erst 1714, nachdem 1710 die Fabrik von Dresden nach Meissen



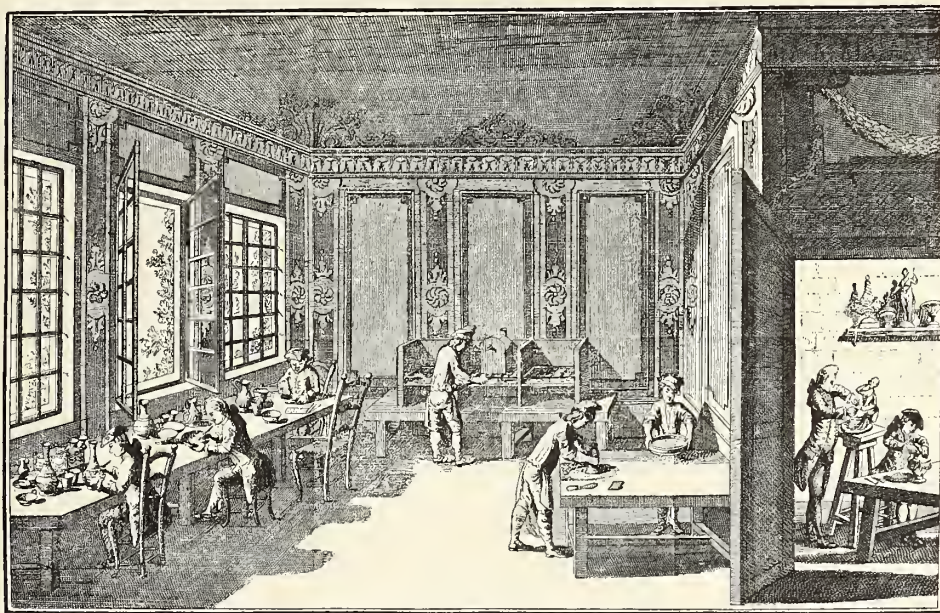
Vase aus brauner Böttger-Masse mit vergoldeter Bronze montiert.
Im Besitz Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich.

verlegt worden war, konnte eine für die Beschickung der Leipziger Messe ausreichende Menge dieses weißen Porzellans hergestellt werden. Bis dahin war nur die braune Ware, nach dem Muster der holländischen Töpfer, die ihrerseits diese Kunst den Chinesen abgelernt hatten, in größeren Mengen fabriziert worden. Diese Gattung, die durch Politur, durch Einschleifen von Verzierungen, durch Glasierung und Bemalung in Emailfarben, auch durch Einfügung von Edelsteinen eine äußerst mannigfaltige und kostbare Ausgestaltung erhielt, blieb, wenn auch allmählich immer mehr auf die Trinkkrüge beschränkt, noch bis zur Mitte des XVIII Jahrhunderts in Gebrauch.

Eine bauchige Deckelvase aus dieser braunen Masse, mit reichen sehr flach gehaltenen Weinranken belegt und in prachtvoller französischer Bronzefassung, aus dem Besitz der Kaiserin Friedrich, war auf der Ausstellung wohl mit Recht für ein Erzeugnis der Meissener Manufaktur ausgegeben (vergl. die Abbild. S. 136). Stücke

von so scharfer Prägung finden wir freilich häufiger unter den chinesischen, als unter den Meißener Arbeiten, deren Blumendekor gewöhnlich weniger frei in der Zeichnung, dafür aber regelmäßiger und symmetrischer in der Anordnung gehalten ist. Immerhin befinden sich einige ähnliche Muster unter dem Nachlass Böttgers, der in der königlichen Porzellansammlung zu Dresden aufbewahrt wird. Weiterhin war die braune Masse noch durch zwei kleine Vasen (Besitzer Herr Gottschalk) vertreten.

Dass die ersten noch farblosen oder nur mit ganz leicht gebrannter Malerei verzierten Erzeugnisse in weißer leicht sahnfarbiger Masse hier fehlten, ist nicht zu verwundern, da sie wohl künstlerisch durchgebildet aber noch durchaus anspruchslos sind. Auch die ersten, seit 1717 erfolgreichen Versuche in der Blau-



Künstlerateliers einer Porzellanfabrik.
(Nach Milly, *L'art de la porcelaine*, 1771.)

malerei fallen unter diesen Gesichtspunkt. Dagegen macht sich seit 1720, seit der Anstellung des aus Wien geflohenen Malers Herold, ein entschiedener Aufschwung bemerklich. Nun entfaltet sich allmählich die reiche Farbenpalette der Meißener Manufaktur; aus zierlichen, in Rot, Gold und Purpurglanz gemalten Spitzen-Ornamenten entwickeln sich die beliebten Chinesenscenen; japanische Blumen- und Tiermuster werden in den leuchtendsten, geschmackvoll zusammengestellten Farben teils getreu nachgeahmt, teils frei benutzt; die Nachahmungen beginnen sich einzustellen, so dass 1723 die Schwertermarke als unterscheidendes Kennzeichen der Manufaktur eingeführt wird.

Diese Zeit erweckt dadurch noch ein besonderes Interesse, dass es da gilt, unter den markenlosen Erzeugnissen der Meißener, Wiener und der Venezianischen Manufaktur, welch' letztere beide durch entlaufene Arbeiter der Meißener Fabrik in den Jahren 1718 und 1720 in Gang gebracht worden waren, zu unterscheiden. Die von dem Breslauer Maler Bottengruber sehr reich, farbig und lebendig dekorierten

Stücke, wie deren hier ein Paar aus dem Besitz des Herrn Hofantiquars Lewy (das eine mit dem Namen des Künstlers bezeichnet), eine Untertasse mit Jagdstück (Besitzer Herr J. Simon), sowie zwei andere von Herrn Hauptmann Höhne ausgestellt waren, werden jetzt wohl ziemlich allseitig für die Wiener Fabrik in Anspruch genommen (vergl. Tafel XVIII, 1). Andere Erzeugnisse dieser Fabrik lassen sich an der Vorliebe für gewisse Farben, wie Kupferrot und ein helles Gelb, erkennen. Eine schlanke, henkellose Tasse, mit einem Merkur in Purpuralerei (Besitzer Herr Dohme), war hier wohl mit Recht, wegen des flotten, fülligen italienischen Stils der Zeichnung, Venedig zugeteilt, dessen Malereien sich im Übrigen durch die Verwendung besonders lebhafter Farben ausgezeichnet zu haben scheinen. Für eine Unterscheidung der damals besonders beliebten Chinesenmalereien in Gold auf weißem Porzellan reicht zur Zeit das Material noch nicht aus. Ein sehr geschmackvolles, mit plastischem, streng stilisierten Blätterwerk verziertes und durch Gold gehöhntes Meißener Service hatte Herr Pergamenter ausgestellt.

Noch während der zwanziger Jahre des XVIII Jahrhunderts erreichte die Manufaktur jenen Höhepunkt, den sie dann durch fast vier Jahrzehnte hindurch, bis in den siebenjährigen Krieg hinein, behauptete. Welche Bewandnis es eigentlich mit der auf August den Starken (starb 1733) weisenden Marke A R (Augustus Rex) habe, ist noch nicht aufgeklärt; da die so bezeichneten Stücke aber fast ausnahmslos zu den schönsten, in Bezug auf Reinheit der Masse wie Feinheit der Zeichnung und Pracht der Färbung ganz untadelhaften Erzeugnissen der Manufaktur gehören, so kann wohl angenommen werden, dass sie dadurch als für des Königs eigenen Gebrauch bestimmt gekennzeichnet werden sollten. Die Ausstellung hatte, als zu dieser Gattung gehörend, einen Krug mit erhaben aufgesetztem, vergoldeten Monogramm des Königs und im Übrigen Streublumen als Muster (Besitzerin Frau M. Rosenfeld), eine schöne, doppelhenklige Tasse, mit dem Monogramm F A (Friedrich August) in den Henkeln (Besitzer Herr Lewy jun.), eine hübsche, blau dekorierte Vase (Besitzer Herr Dr. von Loga) und einen aus einer Vase und zwei Bechern bestehenden Satz (auf violetterm Grunde ausgesparte Malereien) mit der A R-Marke (Besitzer Herr Bodenstein) aufzuweisen (vergl. Tafel XIX, 8). Hierher gehört auch die blau dekorierte Theekanne mit dem quadratischen Drachenzeichen (Besitzerin Frau von Dallwitz). Von den großen, kühn entworfenen Stücken, die diese Epoche charakterisieren und namentlich mit dem seit 1730 bestehenden Plane des Königs, das Japanische Palais in Dresden ganz mit Porzellan zu dekorieren, in Zusammenhang stehen; von den Aufsätzen, großen Schüsseln, Tieren, war hier freilich nur Weniges zu finden. Im Laufe der Ausstellung kam der Affe, aus dem Besitz der Familie Hensel, hinzu.

Noch während der ersten Regierungsjahre Augusts III herrschte, wie Julius Lessing in einem Vortrage vom 27. Mai 1892 in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft richtig bemerkt hat, der Stil Ludwigs XIV und der Régence, so weit es sich nicht um Nachahmungen asiatischer Formen handelte, fort; und zwar lieferte erwiesenermaßen die Silberarbeit die Vorlagen hierfür. Der letzten großen Arbeit dieses Stils, dem um 1735 entstandenen Sulkowski-Service, schließt sich eine reich mit plastischen Blumen verzierte Terrine aus einem mit dem Heinicke'schen Wappen gezierten Service (ausgestellt von Herrn Gottschalk, aus dessen Besitz das Stück dann später in die Dresdener Porzellansammlung gelangte) an, die sich namentlich durch die eigentümlich geschmackvolle Art, wie die Blumen mit leuchtenden Farben nur an den Rändern dekoriert sind, auszeichnet. Erst allmählich machte sich der Einfluss des seit 1731 an der Manufaktur angestellten genialen Bildhauers Kändler bemerklich. Mit dem für den



Tafel XIX

PORZELLAN

Besitzer: 1. Herr Possart. 2. Herr Gwinner. 3. Frau Geh. Ober-Reg. Rat Wehrenpennig. 4. Herr Geh. Rat Schöller. 5. Herr Possart. 6. Herr J. Simon.
7. Herr v. Parpart. 8. Herr Bodenstein. 9. Herr Weisbach. 10. Herr Possart.



PORZELLAN

AUS DEN FABRIKEN ZU FRANKENTHAL, FULDA, MEISSEN

Grafen Brühl gefertigten Schwanenservice, das er um 1740 ausführte, war das Rokoko auch auf diesem Gebiete zur Herrschaft gelangt und damit der eigentliche europäische Porzellanstil gefunden. Die große unbemalte Statuette Augusts III, die gewiss auch auf Kändler zurückzuführen sein wird, bezeichnet dagegen offenbar eine Verkennung der dem Material gesteckten Grenzen (Besitzer Herr Gottschalk).

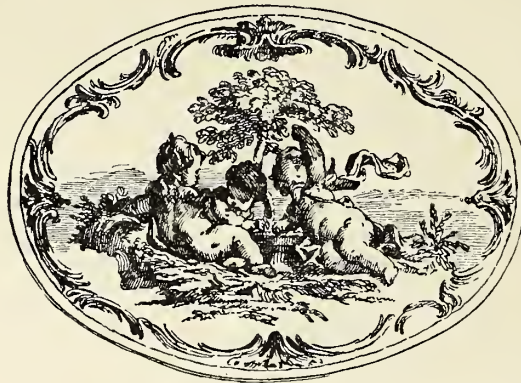
Die größte Prachtentfaltung zeigten die bereits erwähnten reich dekorierten Terrinen aus dem königlichen Schlosse, deren Entstehungszeit wohl in die vierziger Jahre fällt. Aus kaiserlichem Besitz stammten auch einige der anmutvollen, für den Schmuck der Tafel bestimmten Figurinen sowie eine Kanne mit Waschbecken, beide mit Streublumen dekoriert. Herr Possart hatte die bekannten mittelgroßen Figuren eines die Guitarre spielenden Chinesen und einer Chinesin mit Drehgeige in sehr schönen Exemplaren ausgestellt (vergl. Tafel XIX, 1 u. 5). Diese graziös bewegten Gestalten waren mit grünem, goldgestreiften Pelzgewand und spitzen goldenen, innen blauen Hüten ausgestattet. Weiterhin waren mehrere der eleganten Offiziersfiguren zu verzeichnen, sämtlich in weißer Uniform mit verschieden gefärbten Aufschlägen, namentlich drei aus dem Besitz des Herrn James Simon, besonders fein die mit gelben Aufschlägen. Ein Pilger nach der Insel Cytherens, in blauer Kleidung, grauem Hut und schwarzem Pilgerkragen, auf einem noch streng gebildeten Gestell, gehörte gleichfalls Herrn Simon (vergl. Tafel XIX, 6). Aus einer etwas früheren Zeit stammte die reichste und wertvollste dieser Statuetten, einen vornehmen Herrn in braunem, gemusterten Rock und goldener, geblümter Weste als Maurer darstellend; zu seinen Füßen ein seine Notdurft verrichtender Mops und die Inschrift: *La vraie Medicine* (Besitzer Herr Possart; abgeb. Tafel XIX, 10). Herr Lewy sen. endlich hatte noch eine Reifrockdame, eine Dame mit Halbmaske und einen Herrn in gelbem Hofkostüm, sowie die bekannte, breitspurig dastehende Figur des Hofnarren Fröhlich, diesmal mit der Jahrzahl 1741, beige steuert. Ein anderes Exemplar der letztgenannten Figur gehörte Herrn J. Simon.

Von den zierlichen und gesuchten Gruppen in Hofkostüm seien erwähnt: eine frühe, noch in sehr kräftigen Farben gemalte, die zur Verzierung einer Standuhr verwendet worden war (Herr Possart); ein sich küssendes Pärchen bei einem Vogelbauer (Herr Weisbach; abgeb. Tafel XVIII, 12); ein Pärchen mit Mops und Mohr (Herr Darmstädter). Chinesengruppen hatten Frau M. Rosenfeld, Herr Weisbach und Herr von Parpart ausgestellt. Frau Rosenfeld gehörte auch ein schönes, mit Chinesenfiguren bemaltes Service; Herrn von Parpart ein vollständiges, blau geschupptes Déjeuner samt Tablett sowie ein halbes Dutzend ausgewählter Riechfläschchen (vergl. Tafel X, 8 und 10). Wäre nicht die reich gegliederte Jagduhr (Besitzer Herr Wallich) so stark restauriert gewesen, so hätte sie eines der bemerkenswertesten Stücke der Ausstellung, trotz der etwas lieblosen Behandlung der Einzelheiten, gebildet.

Was außer den großen Stücken namentlich fehlte, das waren die phantastisch bewegten, graziösen Vasen mit ihrem Belag von bunten Blumen, die Blumentöpfe, die Pot-pourris, die geschweiften Schalen und Schälchen, kurz, alle die vielen Gegenstände, die so wesentlich zur Dekoration der Innenräume während der Rokoko-periode beigetragen haben und daher mit zur Signatur der Zeit gehören. Was davon noch erhalten geblieben ist, hat freilich zumeist seinen Weg ins Ausland, nach England, und Frankreich, gefunden. Galt doch Derartiges noch bis vor Kurzem bei uns für verrücktes, geschmackloses Zeug, für Plunder; eine Wendung zum Besseren scheint sich allmählich in einem kleinen Kreise wohl anzubahnen; aber ob es noch möglich

sein wird, das Verlorene zurück zu gewinnen, vermag nur die Zeit zu lehren. Für den Sammler bietet sich hier noch ein weites Feld der Thätigkeit, das er mit Erfolg bebauen kann, wenn er sich entschließt, selbst in die Fremde zu gehen und die sich bietenden Gelegenheiten auszunützen.

Dass die Marcolini-Periode nicht besser vertreten war, braucht nicht gerade besonders bedauert zu werden. Denn so schön auch ihre Erzeugnisse in der Masse und so sauber sie in der Malerei sind: eine frische, lebenskräftige Zeit repräsentieren sie nicht mehr.



IX

DAS PORZELLAN:
VINCENNES UND SÈVRES

VON

RICHARD STETTINER



Dem Deutschen, der von dem Studium des heimischen Porzellans kommend, sich den französischen Erzeugnissen auf diesem Gebiete des Kunstgewerbes, vor Allem dem Porzellan von Vincennes und Sèvres zuwendet, scheint die unbegrenzte Bewunderung, die der Franzose der *pâte tendre* zollt, zunächst befremdlich, fast unbegreiflich. Erst allmählich erschließt sich ihm das Verständnis für ihre Eigenart, für das pikante Äußere der glasartigen, stark durchscheinenden Masse, für die Reize der Malerei, die, dank der leichten Schmelzbarkeit der Glasur, sich aufs innigste mit dem Material verbunden hat.

Man hatte in Frankreich bereits lange mit neidischen Augen nach Deutschland hindübergeblickt, wo eine Fabrik des echten oder Hartporzellans nach der anderen entstand; aber, da es nicht gelingen wollte, von dem wichtigsten Bestandteil, dem Kaolin, größere Lager im eigenen Lande ausfindig zu machen, musste man sich begnügen, eine Masse herzustellen, die zwar äußerlich mit dem harten Porzellan große Ähnlichkeit hatte, dessen innere Eigenschaften aber nicht teilte. Es war vor Allem leicht schmelzbar und besaß dem Temperaturwechsel gegenüber nur geringe Widerstandskraft. So war die praktische Nutzbarkeit von vornherein eine beschränkte. Die Fabrikate waren Luxusartikel, auf deren künstlerische Ausbildung und Vervollkommnung der größte Wert gelegt werden musste. Die Leiter der Fabrik haben diese Aufgabe in richtigster Weise begriffen. Wohl kaum sind je mit der Geschichte eines kunstgewerblichen Instituts so viel hervorragende Künstlernamen aufs engste verknüpft gewesen wie hier. Eine Reihe der tüchtigsten Maler und Bildhauer sind uns als Leiter der Ateliers, als Entwerfer der Skizzen für die Malereien, als Urheber reizender Modelle für die Vasen, Figuren, Gruppen bekannt, und dabei dürften wir noch mancherlei Aufschluss in dieser Hinsicht von einer systematischen Durchforschung des vorhandenen Materials erwarten.¹⁾

¹⁾ Havard und Vachon behandeln in dem Werke »Les manufactures nationales« (Paris 1889) auch Vincennes und Sèvres ausführlich. Aber das urkundliche Material in den Archiven von Sèvres und Paris dürfte noch nicht erschöpft sein. Von umfangreicheren Hand-

Naturgemäfs war die berühmte französische Fabrik auf der Ausstellung von »Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Grofsen« nur durch wenige, darunter allerdings einige hervorragende Stücke vertreten. Aber der Zufall will es, dass diese Stücke, unter Hinzunahme dessen, was noch auferdem in Berliner Besitz sich befindet, genügen, um uns die einzelnen Phasen der künstlerischen Entwicklung zu veranschaulichen.

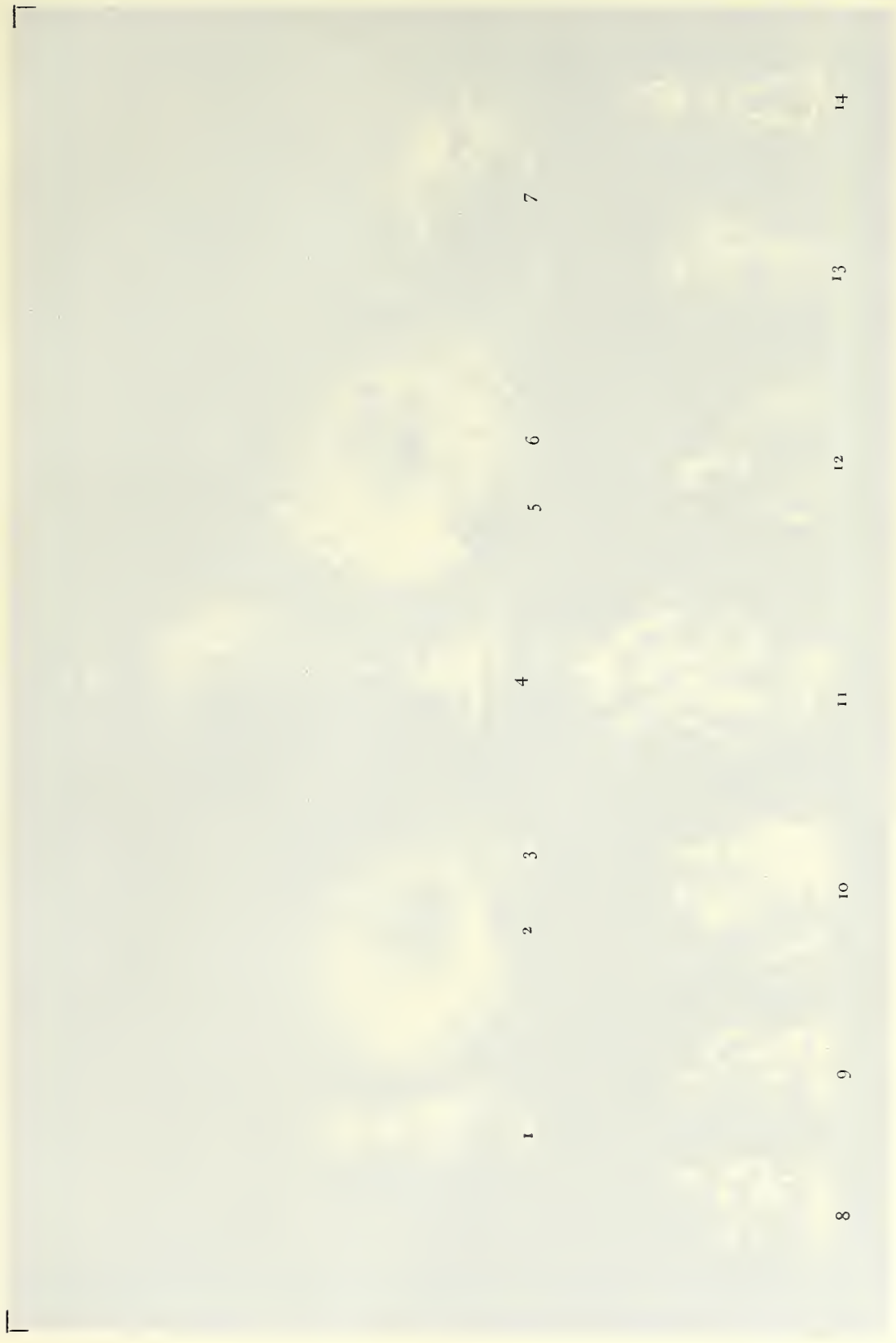
Im Beginn liegt eine Zeit des Herumtappens und Versuchens. »Manufacture de porcelaine, forme de Saxe«, war die Fabrik in den ersten königlichen Arrêts von 1745, 1747, 1748, die das Privatunternehmen von Vincennes mit weitgehenden Privilegien ausstatteten, genannt.¹⁾ In diesem Titel ist bezeichnet, wo man vor Allem seine Vorbilder suchte. Dass man ferner auch die ostasiatischen Porzellane nachahmte, erscheint fast selbstverständlich bei der allgemeinen hohen Wertschätzung, die diesen damals in Paris zu Teil wurde.

Zwei Männer, die in dem kunstgewerblichen Leben jener Zeit bereits eine Rolle spielten, wurden von vornherein der Fabrik attachiert: der Bronzearbeiter Duplessis und der Emailmaler Matthieu. In jenem haben wir den Entwerfer der ersten Modelle, insbesondere der Vasenformen zu sehen. Als Anfertiger von Bronzemonterungen war nach ihm sein Sohn und nach dessen Tode, im Jahre 1783, der nicht weniger bekannte Ciseleur Thomire thätig, der als Bronzegießer durch die Statuette Condé's von Dardel auf der Ausstellung vertreten war.²⁾

schriften sind die von dem Chemiker Hellot, über die »procédés de la porcelaine tendre« — für den König abgefasst, von G. Vogt in seinem kürzlich erschienenen Buche »La porcelaine« teilweise excerptiert — und die von dem Chef des fours Millot zu erwähnen. Vergl. über sie u. A. Champfleury, Bibliogr. céram. (Paris 1881), S. 263 ff. u. S. 267. — Vorzügliches Abbildungsmaterial giebt Ed. Garnier in dem Werke: La porc. tendre de Sèvres. Paris 1891.

¹⁾ Eine Zusammenstellung der Arrêts giebt Jules Guiffrey in der Revue de l'art français ancien et moderne VI (1889), S. 120 ff.

²⁾ Dass wir es hier mit zwei verschiedenen Persönlichkeiten »Duplessis« zu thun haben, ist bisher nur von Ed. Garnier (Bulletin des musées, I, S. 158) vermutet worden. Der Vater ist etwa 1745 in die Manufaktur eingetreten — »chargé de diriger les travaux des mouleurs, lamineurs, répareurs et d'y présider quatre jours par semaine«, wie Bachelier in seinem Mémoire von 1781 sagt. »Le moulage de la platerie comme assiettes, plats, plateaux, etc., se fait dans des moules de plâtre exécutés sous la direction du sieur Duplessis qui en fait les dessins, en donne les formes«, heifst es in Hellots Manuskript von 1753 (Vogt, La porc., S. 250). Er erhielt ein Jahresgehalt von 3600 livres. In dem État von 1750 wird er aufgeführt: »Duplessis, orfèvre du roi, composait les modèles« (Jacquemart u. Le Blant, La porc., S. 531). An anderen Stellen wird er »fondeur du roi« (Thiery, Alm. du voyag. à Paris 1784, S. 463) oder auch »Sculpteur, Fondeur, Ciseleur et Doreur du Roi« genannt (Davillier, le cabinet du duc d'Aumont, Paris 1870, S. XXVI; Maze-Sencier, le livre des collectionneurs, S. 235). Von ihm rühren her: »deux grands brasiers de semilor« von 1742, Geschenk Louis' XV an den türkischen Gesandten und ein großes Lesepult in Form eines Adlers in Notre-Dame, von 1753 (Gaz. d. b. a. 1861, II, S. 128; Rev. de l'art franç., VII, (1890), S. 7, f.). Er ist der Entwerfer der nach ihm benannten Vase von Vincennes, die im Journal Duvaux' (vergl. die folgende Anm.) im Januar 1752 zum ersten Male erwähnt wird, und zahlreicher Vasen-Monterungen für den Marquis d'Argenson und die Marquise de Pompadour (vergl. Duvaux). Die Entwürfe zu den Bronzen des berühmten, 1769 vollendeten Bureau Louis' XV im Louvre — der Guss wurde von Hervieux ausgeführt — mögen wohl auch vom Vater und nicht vom Sohne herrühren, da die betreffende Arbeitsart, d. h. nur als Modeleur, nicht auch als Fondeur, mit dem bei Duvaux Erwähnten übereinstimmt (Nouv. archives 1878, S. 327). Dieses muss unbestimmt gelassen werden bei dem Kreuz für die



1 2 3 4 5 6 7

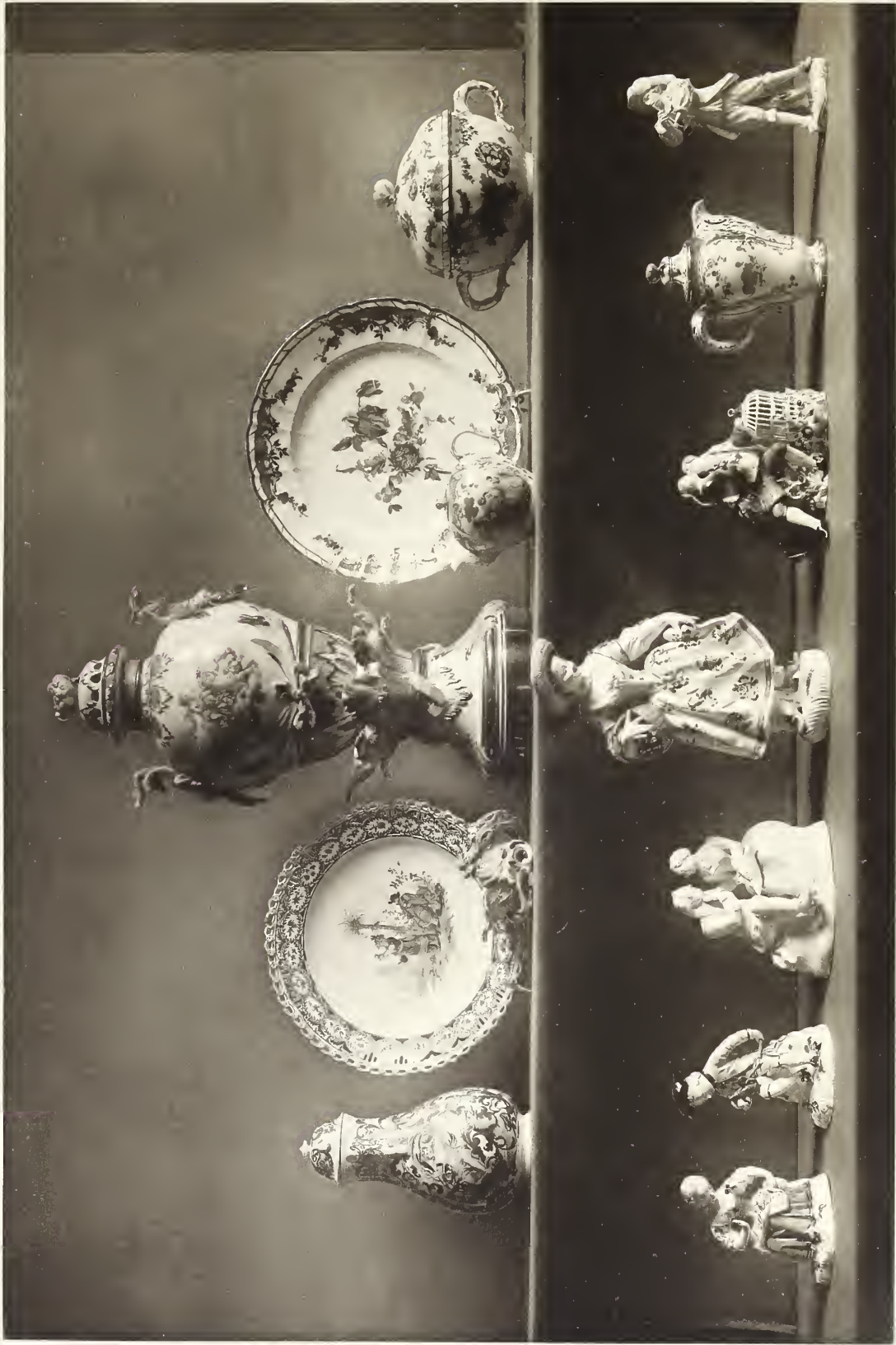
8 9 10 11 12 13 14

Tafel XVIII

PORZELLAN

No. 1: Bottengruber. No. 2, 4, 5, 6, 7, 13: Berlin. No. 3 u. 12: Meissen. No. 8 u. 9: Fulda. No. 10: Wien. No. 11: Berlin, Wegeli. No. 14: Frankenthal.
 Besitzer: 1. Herr Hauptmann Höhne. 2. Herr Possart. 3. Herr v. Parpart. 4. Kgl. Schlösser. 5. Frau Gräfin v. Pückler. 6 u. 7. Herr Possart.
 8 u. 9. Herr Geh. Rat Schöller. 10. Frau Baronin v. Dallwitz. 11. Herr Possart. 12. Herr Weisbach. 13. Herr Possart. 14. Herr Geh. Rat Schöller.





PORZELAN

AUS DEN FABRIKEN ZU BERLIN, FRANKENTHAL, FULDA, MEISSEN, WIEN

Hier zeigte uns auch die Böttgervase aus dem Besitz der Kaiserin Friedrich, mit welcher Sorgfalt keramische Produkte, denen man größeren Wert beilegte, im vorigen Jahrhundert zuweilen montiert wurden (vergl. die Abb., S. 136). Eine besondere Aufgabe wurde dem Monteur in der Fassung von Porzellanblumen gestellt, die einen Hauptzweig der Fabrikation in den ersten Jahren bildeten. Der bekannte Hoflieferant Duvaux erwähnt in seinem Journal, einer wichtigen Quelle für die Jahre 1748—1758¹⁾, häufig Bronzeleuchter oder ähnliche Gegenstände mit einer Meißener Gruppe, über der sich Zweige erheben mit Blumen der mannigfaltigsten Art aus der Fabrik von Vincennes. Mit diesen künstlichen Porzellanblumen an Bronzeweigen wurde eine Zeitlang in Paris der unsinnigste Luxus getrieben. Viel genannt ist ein von der Marquise de Pompadour mit ihnen ausgestatteter Wintergarten im Schlosse Bellevue.²⁾ Später trat dann dieser Fabrikationszweig in den Hintergrund und geriet schließlich ganz in Vergessenheit. Als zu Ende des Jahrhunderts Brongniart altes Gerümpel verkaufte, um ein Paar Sous für die entlassenen Arbeiter herauszuschlagen, war darunter auch ein »quintal de cuivre jaune peint en vert«, welches früher für die Herstellung der Zweige gedient hatte und jetzt bereits lange unbeachtet im Winkel lag.³⁾

Jean-Adam Matthieu, der zweite der oben Genannten, leitete das Maleratelier. War es doch ein guter Gedanke, zur Besiegung der ersten Schwierigkeiten an die verwandte Technik der Emailmalerei anzuknüpfen.⁴⁾ Bereits 1748⁵⁾ trat an die

Abtei Saint-Germain-des-Près; ferner bei den Reduktionen von zwei Gruppen Girardons, die 1776 aus dem Besitze Lemarié's zur Versteigerung kamen (Davillier a. a. O. — Ch. Blanc, *le trés. de la cur.* 1857, I, S. 346). — Von dem Sohne, der nie den Hofstitel führte, rühren sicher her: zwei Vasen mit Bouquets von Silber, 1780 im Salon de la Correspondance ausgestellt (Maze-Sencier a. a. O.), und vier kurz vor 1777 für M. de la Reinière ausgeführte Bronzekandelaber. Die Quelle, die uns von diesen berichtet, der *Alm. hist. des archit. etc.* 1777, (S. 85), sagt bei Aufführung der *fondeurs et cizeleurs sur métaux* (S. 188) von Duplessis: »bon Dessinateur, travaille d'après ses dessins«. Es folgt die Adresse, die sich auch auf dem Titelblatt einer »Première Suite de Vases composée par Duplessis fils« in der Ornamentstichsammlung des Berliner Kunstgewerbe-Museums findet. Mit der gleichen Bezeichnung »Duplessis fils« sollen Servicestücke in Sèvres bezeichnet sein (Vogt, *La porc.*, S. 57). Über die letzte Arbeit Duplessis' für die Manufaktur vergl. *Bul. des Mus. a. a. O.* Am 29. Oktober 1782 wurde er noch zum Experten ernannt — wir erfahren hier seine Vornamen: Jean-Claude-Thomas —, am 16. August 1783 starb er nach längerer Krankheit, seine Witwe in größter Armut hinterlassend (Guiffrey, *Les Caffieri*, S. 161, 164. — *Bul. des Mus. a. a. O.*). — Über Thomire vergl. Maze-Sencier, S. 240 und *Bul. des Mus. a. a. O.*

¹⁾ »Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy«, von Courajod herausgegeben (Paris 1873, 2 Bde.).

²⁾ Soulavie, *Mémoires du duc de Richelieu*. Paris 1792.

³⁾ Ed. Garnier in der *Gazette des Beaux-Arts*. 1888, I, S. 52.

⁴⁾ Taunay, der dem Atelier des peintres bereits 1750 angehörte, wird in einer Urkunde von 1755 als »chimiste-émailleur« bezeichnet. Ihm werden eine Reihe von Erfindungen zugeschrieben (vergl. Havard et Vachon, S. 374, wo er fälschlich als »orfèvre« bezeichnet wird, und Vogt, *La porc.*, S. 256). Er wurde zur Belohnung für seine Verdienste »pensionnaire du Roy« (vergl. *Jal. Dict. crit.*). Im Jahre 1755 wird ein Maler der Manufaktur Nouaillier bestraft, weil er für seinen Vater, einen »Emailleur de Limoges«, Zeichnungen gestohlen hat (vergl. Jacquemart et Le Blant, *Hist. de la porc.*, S. 503).

⁵⁾ Dieses Jahr nennt Bachelier selbst in seinem *Mémoire* von 1781. Ein Urlaubsgesuch vom 6. September 1785 beginnt er dagegen mit folgenden Worten: »Depuis 35 ans

Stelle Matthieu's ein wirklicher Künstler, der Maler Jean-Jacques Bachelier, dessen Name mit der Entwicklung der Manufaktur aufs engste verknüpft ist. Bachelier, von Hause aus Blumenmaler und als solcher 1752 in die Akademie aufgenommen, liefs sich hier zehn Jahre später, vom Ehrgeiz getrieben, auch als »peintre d'histoire« anerkennen. Als Tier- und Blumenmaler leistete er Tüchtiges, seinen historischen Bildern aber begegnet Diderot mit einem »Schuster, bleib bei deinen Leisten«. ¹⁾ Die Sitzungsberichte der Akademie zeigen uns, dass er seinen Kunstgenossen als eine Autorität auf dem Gebiete des Technischen galt. Sein Streit mit dem Comte de Caylus über die antike enkaustische Malerei, seine eigenen Experimente auf diesem Gebiete sind bekannt. Er ist auch der Gründer der heute noch als »École nationale des arts décoratifs« bestehenden »École gratuite de dessin« und so, wohl veranlasst durch die Erfahrungen, die er in Sèvres gemacht hatte, Schöpfer von Gedanken, die erst ein Jahrhundert später zu allgemeinerer Geltung im Kunstgewerbe gelangt sind. Als Künstler ehrgeizig, als Techniker erfahren und erfindungsreich, als Lehrer sorgsam und auf gute Neuerungen bedacht, war Bachelier der richtige Mann, die Manufaktur einer Zeit der Blüte zuzuführen.

Das Geheimnis der Vergoldung hatte man in den ersten Jahren der Fabrikation von einem frère Hypolite erworben. Auf sie wurde stets der höchste Wert gelegt. Dick aufgelegt, wurde sie nach dem Muffelbrande geschliffen und mit einem Nagel graviert. ²⁾ Die Vergoldung wurde in den Arrêts auf das strengste den anderen Fabriken untersagt. Stücke in Weiss und Gold bilden einen großen Prozentsatz des von Duvaux in seinem Journal Erwähnten. Daneben spielt in der ersten Zeit die Malerei in *einem* Ton (camaieu) eine große Rolle. Zwei muschelförmige Teller mit Amoretten in »pourpre camaieu« besitzt Herr Dr. Darmstädter. Von Buteux père im Jahre 1758 gemalt sind sie charakteristische Stücke in der für dieses Genre beliebtesten Farbe. Der Maler Vieillard, der 1752 in das Atelier eintrat, scheint eine neue Manier der Camaieumalerei aufgebracht zu haben. Nur die Fleischteile sind in ihrer natürlichen Farbe, alles Übrige ist in hellem Blau gehalten. Fast alle Stücke dieser Art tragen das Künstlerzeichen Vieillards, so auch die beiden reizenden Tassen mit im Freien spielenden Putten (1758), welche Herr von Parpart ausgestellt hatte. In den sechziger Jahren trat die Malerei in *einem* Ton in den Hintergrund; in dem strengen Arrêt von 1766 wurde den anderen Fabriken zum ersten Male gestattet, sie anzuwenden, so wenig Wert legte man bereits darauf. ³⁾ War doch inzwischen eine andere Dekorationsweise, dank einer Anzahl technischer Erfindungen, zu immer größerer Ausbildung und Wertschätzung gelangt: ich meine die farbigen Fonds. Drei Arten von Fonds lassen sich noch für Vincennes nachweisen. Das Königblau, das bereits 1749 angewandt worden sein soll, von Duvaux erst 1752 als bleus lapis erwähnt wird, das Türkisblau, von dem der Manufaktur attachierten Chemiker Hellot 1752 erfunden, von Duvaux im Jahre 1753 zum ersten Male als »bleu céleste« angeführt,

que je suis attaché à la manufacture . . .« (Rev. de l'art franç., VI, 1889, S. 207). — Vergl. über Bachelier: Courajod a. a. O. I, S. CXCVIII f.; Jul. Meyer, Künstler-Lex. etc.

¹⁾ »Croyez-moi, revenez au jasmin, à la jonquille, à la tubéreuse, au raisin, et craignez de m'avoir cru trop tard« ruft er ihm in der Besprechung des Salons von 1765 zu. Oeuvres ed. J. Assézat 1876, Bd. X, S. 292. — Titel- und Schlussvignette dieses Aufsatzes sind einer Sammlung von »fleurons« und »culs-de-lampe« von Bachelier entnommen.

²⁾ Erst im Beginn unseres Jahrhunderts trat an die Stelle des Nagels der Achatstift. Vergl. Garnier, La porc. tendre, S. 30.

³⁾ Gerspach, Documents sur les anciennes faïences françaises. Paris 1891, S. 103—105.

endlich ein Gelb, das in derselben Quelle in den Jahren 1753/54 in Verbindung mit blauen Cartouchen mehrmals vorkommt. Die beiden königblauen Stücke, die auf der Ausstellung waren, veranschaulichen deutlich diese Dekorationsweise: eine Écuelle, die Herr Graf v. Pourtalès ausstellte, und eine Schale aus dem Besitz des Herrn J. A. Lewy. In dem noch etwas fleckigen, dadurch aber vielleicht noch pikanter erscheinenden Fond, der die Außenseite des Gefäßes und Deckels, die Innenseite der Schale bedeckt, sind von Goldornamenten umrahmte Felder ausgespart. Man hat nicht mit Unrecht eingewandt, dass diese Felder wie Löcher erscheinen, eine Empfindung, die durch die in Gold oder farbig darin angebrachten schwebenden Vögel vielleicht noch erhöht wird.

Die Écuelle trug die Jahresbezeichnung A, d. h. sie stammt aus dem Jahre 1753, dem ersten der Manufaktur als königliche Anstalt. Das vom Hofe von Anfang an stark protegierte Privat-Aktienunternehmen von Vincennes hatte in immer zunehmender Weise die Börse des Königs in Anspruch nehmen müssen. Dies hatte endlich in den Jahren 1752/53 zu einer Neugründung geführt, bei welcher der König einen großen Teil der Aktien übernahm und die Anstalt den Titel »Manufacture royale« erhielt. Das auch schon bisher angewandte Zeichen, das königliche Monogramm, zwei verschlungene L, wurde von jetzt an obligatorisch; zur Bezeichnung des Jahres diente ein Buchstabe des Alphabets, a für 1753, b für 1754 u. s. f.¹⁾ Sehr oft fügten die peintres-décorateurs und die doreurs ihre Marke hinzu, erstere in Blau, letztere in Gold oder Karmin. Die meisten dieser Künstlerzeichen ließen sich mit Hilfe von Notizen im Archiv von Sèvres entziffern.²⁾

¹⁾ Im Musée céram. in Sèvres ist ein Stück mit a und 1753 in arabischen Ziffern. Gaz. d. b. a. 1868. II, S. 263. — Auf z folgt dann aa, bb etc.; w wurde natürlich fortgelassen. Garnier zählt in seinem Prachtwerke zunächst j nicht mit. Auf Tafel 24 sind bei ihm zwei Tassen abgebildet, die zur Feier der Geburt des Dauphins angefertigt wurden und mit dd bezeichnet sind. Der Dauphin ist im Oktober 1781 geboren; dd mit Fortlassung von j bedeutet 1780 — also j ist mitzuzählen. Auch jj, wie nun Garnier von Tafel 24 an thut, wie man es bei Jacquemart und Le Blant, bei Chaffers, bei Jännicke findet? Im königlichen Schlosse befindet sich ein Service, in dem mehr als zwanzig Teller die Bezeichnung pp und das königliche Monogramm als Marke tragen, es ist also unmöglich, dass jj mitzuzählen ist, da dann pp 1793 bedeutet. Für qq wird bereits beinahe ausnahmslos die Marke RF angewandt. Garnier bringt auf Tafel 17 ein Stück mit der Bezeichnung ij, dies bestätigt die Annahme. Eine genaue Feststellung dieser Dinge ist nicht nur eine Spitzfindigkeit, sondern mitunter wichtig für die Entscheidung über die Echtheit. Stücke mit der Dekoration »à émaux« und den Buchstaben bb oder den vorhergehenden sind unecht, da erst 1780 dieses Genre aufkam. — Vergl. auch Garnier im Bulletin des Musées I (1890), S. 27f.

²⁾ Eine erste größere Liste von 95 Künstlerzeichen wurde in dem Werke von Brongniart und Riocreux, Descr. méthod. du mus. cér. de Sèvres (Paris 1845), S. 451 ff., gegeben. Auf Riocreux geht auch die erweiterte Liste bei Jacquemart und Le Blant, La porc. (Paris 1862) S. 541, zurück. Im Guide du visiteur à la man. nat. de Sèvres (Paris 1874), S. 55, wurde das Verzeichnis auf Grund der Archivalien etc. sehr vervollständigt. Garnier in seinem Abbildungswerke (Text S. 23 ff.) verbessert wesentlich die Form der Zeichen, ohne die Anzahl derselben zu vermehren. Chaffers bringt auch in der siebenten Auflage seiner Marks and Monogr. (London 1891) nur einen wenig erweiterten und in der Form verbesserten Abdruck der veralteten Liste bei Jacquemart und Le Blant. Auf dem Guide du visiteur dagegen basiert die Liste bei Vogt, La porc. und das originell angeordnete Verzeichnis in dem Werkchen von Ris-Paquot: Origine et privilèges de la man. roy. de porc. de Vinc. et de Sèvres (Paris 1878). Die Zahl der bekannten Zeichen beläuft sich heute auf etwa 125.

Vor Allem hatte sich das aufstrebende Unternehmen der Protektion der Marquise de Pompadour zu erfreuen. Ihrem Einflusse wird es besonders zugeschrieben, dass im Jahre 1756 dessen Übersiedelung in die für diesen besonderen Zweck umgebauten Räume des Lullyschlosses zu Sèvres erfolgte: »Manufacture royale de porcelaine de France« war jetzt der stolze Titel der Fabrik.¹⁾ Man war zu einer eigenartigen Dekorationsweise gelangt und trat in einen selbstbewussten Gegensatz zu dem berühmten deutschen Porzellan, dem »porcelaine de Saxe«.

Die Zeit von 1756 bis 1764, dem Todesjahre der Marquise de Pompadour, ist eine Glanzepoche. In allen Ateliers herrschte die regste Thätigkeit. Das Jahr 1756 brachte den Malern die Erfindung des grünen, das folgende Jahr die des »rose Pompadour«-Fonds. Ähnliche Erfindungen folgten. Die Geschichte des rosa Fonds ist charakteristisch für die Herrschaft der Mode. Einem Maler Xhrouet, der bereits 1750 im Atelier thätig war, gelingt es, ihn herzustellen; er bekommt dafür eine Gratifikation von 150 livres.²⁾ Man war entzückt und liefs eine große Anzahl hervorragender Stücke, besonders größerer Vasen, mit der neuen Farbe dekorieren; aber das Interesse daran nahm nach kurzer Zeit ab; vereinzelt finden sich noch Stücke mit den Buchstaben der folgenden Jahre bis 1763, dann verschwindet der Fond völlig.³⁾ Garnier schreibt die Erfindung dem bereits erwähnten Hellot zu und meint, der berühmte Chemiker, der in den sechsziger Jahren starb, habe sein Geheimnis mit ins Grab genommen.⁴⁾ Aber Xhrouet war wohl unzweifelhaft der Erfinder; noch 1770 lässt sich der ingeniöse Mann ein Gutachten von der Akademie für eine von ihm erfundene »terre ferrugineuse« ausstellen.⁵⁾ Also nur die Modelaune war die Veranlassung, dass man

— Jedes Stück hat auch ein eingepresstes Zeichen; auf Tellern aus *pâte tendre*, vom Ende des Jahrhunderts begegnet man meistens den Zahlen 24 oder 31 als Zeichen dieser Art. — Auf den zwanzig Biscuitstatuetten berühmter Männer im Berliner Schloss ist L R und eine Zahl eingepresst. Wohl richtig deutet Ujfalvy dieses Zeichen auf Le Riche, der seit 1757 im Atelier des sculpteurs thätig und etwa seit Mitte der siebziger Jahre Chef desselben war. Aber gerade unsere Statuetten, bei denen wir die Urheber der Modelle urkundlich kennen, zeigen, dass nicht alle mit L R bezeichnete Biscuits von Le Riche modelliert sind, wie Ujfalvy anzunehmen scheint. Die eingepressten Zeichen — aufser L R finden sich auf Biscuits von Sèvres noch die Buchstaben B O, F, T und ein auf Bachelier gedeutete Monogramm, aus J und B gebildet — dürften sich wohl in den meisten Fällen vielmehr auf den Künstler, welcher die letzte Hand an die betreffende Figur oder Gruppe legte, als auf den eigentlichen Modelleur beziehen. Vergl. Ch.-E. de Ujfalvy, *Les biscuits de porcelaine* in der *Rev. des arts décor.* XI.

¹⁾ Diese Bezeichnung dürfte sich nur auf das Fabrikat von Sèvres beziehen; nur in dieser Bedeutung kommt sie bei Duvaux, von 1757 an, vor. Sie wird bereits in einem Arrêt von 1754 und in einem Vertrag des Bildhauers Dumont von 1755 (*Nouv. arch. de l'art franç.* 1874/75, S. 246 ff.) angewandt, aber beide Male in Bezug auf die Baulichkeiten in Sèvres.

²⁾ Davillier, *Les porcelaines de Sèvres de Mme Du Barry*. Paris 1870, S. 2, Anm. 1. — État von 1750 bei Jacquemart und Le Blant, S. 401.

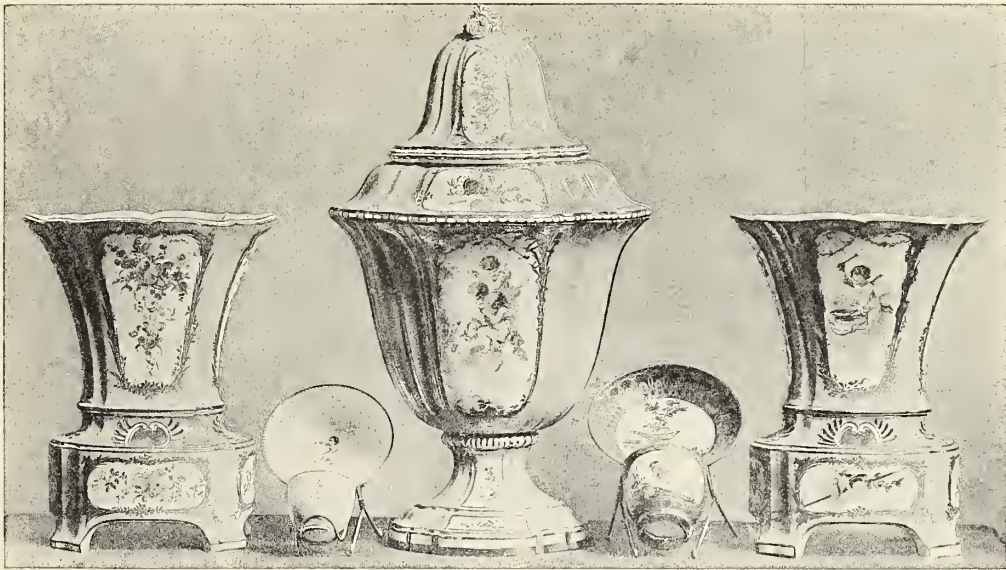
³⁾ In der Ausstellung von 1862 im South Kensington Museum stammten unter den datierten Stücken dieses Genres dreizehn aus dem Jahre 1757, je eines aus den Jahren 1759 und 1760. Eine größere Anzahl war undatiert.

⁴⁾ *La porcelaine tendre* (1891), S. 20.

⁵⁾ *Procès-verbaux de l'acad. roy.* Tome VIII (Paris 1888), S. 46. »Elle peut tenir lieu de stile de grain d'Angleterre.« Also es ist ein Gelb. Ein derartiges Zertifikat wurde noch einmal von der Akademie an einen Maler von Sèvres ausgestellt: im Jahre 1783 an Mérault l'ainé, vergl. a. a. O. IX, S. 137.

die Dekorationsweise, die man offenbar zuerst überschätzt hatte, sodann völlig bei Seite liefs. Hieraus wiederum eine merkwürdige Folge für die heutige Zeit: größte Seltenheit und unsinnige Bezahlung der Stücke, die man irrtümlich auf den Namen der Dubarry taufte. Wusste doch Frankreich noch nichts von der schönen Gräfin, als man den rosa Fond bereits wieder verlies.

Ein Satz von drei Rose-Pompadourvasen aus königlichem Besitz, zog auf unserer Ausstellung Aller Augen auf sich. Die mittlere eine Bechervase mit Deckel, die Seitenstücke hohe Jardinières mit durchbrochenem Untersatz. In den von Goldornamenten umrahmten ausgesparten Feldern sind Puttenscenen in Bouchermanier, Blumenbouquets, Waffenembleme angebracht. Die mittlere stammte aus dem ersten Rose-Pompadourjahr 1757, die beiden anderen mit dem Zeichen Dubois', die an Feinheit der Malerei nicht ganz auf derselben Höhe stehen, aus dem letzten der be-



Rose-Pompadourvasen von 1757 und 1763.
(Königliche Schlösser.)

treffenden Jahre, 1763. Drei kleinere, aber für die farbigen Fonds dieser Zeit interessante Stücke hatte Herr von Parpart ausgestellt: einen türkisblauen Milchtopf von Fontaine, dessen Spezialität das Herstellen des blauen Grundes war, ferner eine kleine rosa Zuckerdose von 1760 und eine grüne von 1756. In den ausgesparten Feldern befinden sich bei der letzteren Kriegseembleme und Puttenscenen, bei den beiden ersteren Blumenstücke. Mitunter schrumpft der Fond auf einen schmalen Streifen zusammen. Diese Dekoration à rubans bleus, à rubans roses etc. in Verbindung mit Blumenguirlanden giebt eine sehr anmutige Ornamentierung, wie ein Schreibzeug à rubans bleu-céleste von 1763 im Kunstgewerbe-Museum zeigt. Es ist aus zwei Stücken hergestellt, jedes aus der Hälfte des Untersatzes und einem Gefäße bestehend; das Ganze ist durch eine sorgsame Bronzemontierung verbunden.

Nicht nur für das »atelier des peintres-décorateurs« auch für dasjenige der »sculpteurs« war es eine glänzende Epoche. Vom Beginn der Manufaktur an waren

Porzellanfiguren gefertigt worden. Es werden bei Duvaux ein Herkules (1749), Flötenspieler, ferner »joueurs de musette«, »danseuses«, »enfants de saisons« (1752) u. a. erwähnt. Einmal kommt die Bezeichnung vor »sujet de Boucher«, ein anderes Mal »d'après Boucher«.¹⁾ Wir haben uns darunter nicht einen allgemeinen Ausdruck wie heute »in Boucher-Manier« vorzustellen; der berühmte Künstler dürfte in einem persönlichen Verhältnis zu der Fabrik gestanden haben, insbesondere als Anfertiger von Skizzen für figürliche Darstellungen.²⁾ Als eigentlichen Leiter des Ateliers haben wir Bachelier anzusehen, von dem es in einem *État* von 1750 heißt, er habe die Direktion »de toutes les parties d'art«. Von ihm ist auch der epochemachende Vorschlag ausgegangen, Figuren und Gruppen ohne Glasur, d. h. in Biscuit herzustellen. Die ersten Versuche dieser Art wurden 1750 gemacht.³⁾ Von Duvaux werden sie zuerst 1753 erwähnt.

Die Produktion wurde eine immer umfassendere; eine eigene fachmännische Leitung wurde erforderlich. Es wurde hierzu der tüchtigste der damaligen Pariser Bildhauer gewählt: Étienne-Maurice Falconet.⁴⁾ Seine glanzvolle Thätigkeit für Sèvres dauerte bis 1767, bis zu seiner Reise nach Petersburg, wohin er zur Ausführung des Denkmals Peters des Großen berufen war. Wer je eine von den reizenden Marmorfiguren des Künstlers gesehen hat — eine aus dem Besitz des Herrn Weisbach (vergl. Tafel III) konnten wir ja auf unserer Ausstellung bewundern — weiß, wie geeignet diese für eine Reproduktion in Biscuitmasse sind. Nymphen, anmutige Frauengestalten, Amoretten, zum größten Teil wohl Reproduktionen von Werken Falconets oder verwandter Künstler, gingen jetzt in Menge aus den Ateliers der Manufaktur hervor. Der Salon von 1763 brachte Falconet den Haupterfolg. Seine Marmorgruppe: Pygmalion vor der sich belebenden Galathea bewundernd in die Kniee

¹⁾ No. 1181. Un groupe de Vincennes, sujet de Boucher, le joueur de flûte (Juillet 1752). — No. 3052. Un groupe de plusieurs figures d'après Boucher, de porcelaine de France en biscuit (février 1758).

²⁾ Der bereits oben erwähnte Vertrag der Societäre der Fabrik mit Dumont über Lieferung einer Bildhauerarbeit für das Gebäude in Sèvres zeigt das nahe Verhältnis Bouchers zu der Manufaktur. Die letzte Rate der ausbedungenen Summe solle gezahlt werden »après que l'ouvrage sera fini, agréé et reçu par M. Boucher«. Bachelier sagt in seinem *Mémoire* (vergl. die folgende Anm.), man hätte übertragen »en porcelaine plusieurs idées pastorales de M. Boucher«.

³⁾ Bachelier hat über seine Thätigkeit in einem *Mémoire historique* 1781 an d'Angerville berichtet, das zum ersten Mal 1799 gedruckt, leider auch in der neuen Auflage von Gouellain (Paris 1875) schwer zugänglich ist. Die auf das Biscuit bezügliche Stelle ist von G. Vogt in »La Porcelaine« (Paris Quantin), S. 72 abgedruckt.

⁴⁾ Vergl. Ch. Cournault in der *Gazette des Beaux Arts* 1869, II, S. 124, 125. — Aufser Falconet werden noch mehrere Sculpteurs genannt, die bereits in den fünfziger Jahren für die Manufaktur oder in derselben gearbeitet haben (vergl. *Rev. des arts décor.* XI, S. 76). Nur drei bekanntere Namen befinden sich darunter: Fernex, Suzanne, De La Rue — alle drei Mitglieder der Académie de Saint Luc. Die Art ihrer Thätigkeit für Sèvres ist noch nicht genügend aufgeklärt. Für Louis-Félix De La Rue, nach dem eine Vase der Manufaktur genannt ist, vergl. die nach seinen Zeichnungen angefertigten Stiche Parizeau's von Vasen und Figuren. 1771. — M. de Ujfalvy-Bourdon hat seine Aufsätze in der *Rev. des arts décor.* neuerdings in Buchform unter dem Titel *Les biscuits de porcelaine* herausgegeben. In einem Anhang wird hier eine Liste des Biscuits von Sèvres gegeben. Leider ist nicht klar ersichtlich, welche Quellen für die aufgeführten Künstlernamen, unter denen Fernex und De La Rue mehrmals vorkommen, benutzt sind.



SI PIGMALION LA FORMA,
SILE CIEL ANIMA SON ETRE,
L'AMOUR FIT PLUS, IL L'ENFLAMMA,
SANS LUI QUE SERVIROIT DE NAITRE?

PYGMALION UND GALATHEA

NACH FALCONET

BESITZER DR. DARMSTÄDTER

sinkend, war das große künstlerische Ereignis des Tages. Diderot feierte das Werk in einem seitenlangen Dithyrambus¹⁾, Pigalle, der Nebenbuhler Falconets, that den Ausspruch: »Je voudrais bien l'avoir fait!« Die Gruppe war in einer vorzüglichen Biscuitreproduktion aus dem Besitz des Herrn Dr. Darmstädter auf der Ausstellung vertreten²⁾ (vergl. Taf. XX). Noch siebzehn Jahre später, im Jahre 1780 wurde sie als eine Glanzleistung der Manufaktur angesehen und von Marmontel neben anderem als Geschenk des Königs von Schweden an die Kaiserin von Russland ausgewählt³⁾.

Dank dem Einflusse der Pompadour war das Porzellan von Sèvres zu allgemeiner Beliebtheit gelangt, die sich nach ihrem Tode (1764) dauernd erhielt. Die reizendsten Stücke der folgenden Zeit sind für ihre Nachfolgerin und Nacheifererin, die Gräfin Dubarry, angefertigt⁴⁾. Sie sind an dem Monogramm DB, das D in Gold, das B als Blumenguirlande kenntlich. Skizzen für ein Dubarry-Service, von dem bekannten Kupferstecher Augustin de St. Aubin werden in Sèvres aufbewahrt⁵⁾. Auf der Ausstellung war diese Epoche namentlich durch ein grünes Theeservice von 1768, mit »oiseaux sur terrasse« in den ausgesparten Feldern, aus dem Besitz des Herrn Grafen Pourtalès vertreten. Als Maler wird Chapuis l'ainé genannt, der 1756 als Schüler in das Atelier eingetreten war und gerade in jenem Genre, den landschaftlich behandelten Vogelszenen, tüchtig war, wie auch eine Tasse im Besitz des Herrn Dr. Darmstädter zeigt, die von Chapuis und dem Vergolder Chauveau 1776 gemeinsam dekoriert ist.

Wenn man den Blick von der königblauen Écuelle aus dem Jahre 1753 zu den Pompadourvasen von 1757 und 1763 und dann zu dem grünen Service von 1768 schweifen liefs, konnte man deutlich sehen, wie der Stil sich in einer dem Material nicht gerade günstigen Weise verändert hatte. Die Goldornamente, die bei der Écuelle die weissen Felder umrahmen, waren in eine feine, naturalistisch behandelte Guirlande aufgelöst. Bei den drei Vasen ist das Ornament dichter, gedrängter geworden, die Form der Kartouchen ist eine symmetrische, in dem grünen Service endlich finden wir runde oder ovale durch eine breite einfache Goldlinie abgegrenzte Felder. Die Goldornamente, die sich über den Fond hin erstrecken, sind geometrisch behandelt oder in schwerfälliger Weise stilisiert. Wir befinden uns unter der Herrschaft der kompakten Louis XVI-Guirlande.

¹⁾ Oeuvres complètes. Éd. Assézat. X, S. 221 ff.

²⁾ Die Biscuitgruppe wird von Havard und Vachon (S. 412), G. Vogt (S. 257), Champfleury bei Maze-Sencier (S. 438) einem Duru, Schüler Falconets, zugeschrieben — vielleicht rührt von diesem das verkleinerte noch vorhandene Modell für Sèvres her. Auf dem Berliner Exemplar ist hinten ein eingepresstes F; in dem Sockel ist innen BO eingepresst. — Über das Marmor-Original vergl. auch Cournault a. a. O., S. 126. Im Mai 1892 wurde auf der Auktion d'Yvon in Paris eine Werkstatt-Kopie verkauft. Dieselbe war bezeichnet: E. Falconet 1761.

³⁾ Nouv. arch. de l'art franç. 1873, S. 382 ff. Der Preis war damals für die Gruppe 240 livres, für den Untersatz 60 livres; im Jahre 1763 jedoch, nach de Ujfalvy a. a. O. S. 83, 450 livres. — Abb.: Vogt, La porc., S. 257 u., besser, Rev. des arts décor. XI, S. 104.

⁴⁾ Davillier: Les porc. de Sèvres de Mme. Dubarry. Paris 1870.

⁵⁾ Inv. gén. des richesses d'art. Prov. Mon. civ. Tome V, »Man. de Sèvres« (von Champfleury 1886), S. 44, 45. — Abb. in der Rev. des arts décor. IX, S. 181, 183, 185. Goncourt, L'art du dix-huitième siècle. Paris 1880. Bd. I Tafel zu Seite 459. — Ein Bruder Augustins, Louis, war um 1777 Maler in Sèvres. Vergl. Alm. hist. des archit. etc., Paris 1777, S. 98. Goncourt a. a. O. S. 365 und insbesondere Catalog der Vente Destailleur. Paris 1893. S. 42 u. 62.

Dieselbe Beobachtung machen wir, wenn wir die Form der Teller und der übrigen Servicestücke oder die der Vasen betrachten. Besonders charakteristisch ist dies bei den Tellern. In der ersten Zeit ist der Rand geschwungen; an Stelle des Geschwungenen traten später regelmäßige Rundungen, meistens abwechselnd sechs große und sechs kleine, seltener sechs große oder zwölf kleine. Durch ein leichtes Relief, das sich bis auf den Tellerablauf fortsetzt, ist der Rand den Rundungen entsprechend in längliche Felder geteilt, denen sich dann die Malerei anzupassen sucht. Später fällt das Relief meistens fort und dann werden auch die Bogen des Außenrandes seltener; zu Ende des Jahrhunderts ist der einfache glatte Rand die Regel. Es ist zu bemerken, dass mit einem feinen Verständnis für die Kreisform fast ausnahmslos den Einteilungen des Randes die Sechszahl zu Grunde gelegt ist, nur selten die Vierzahl, nie aber, wie dies bei modernen Services mitunter der Fall ist, die Fünzfahl.

Für die Vasen ging man wohl aus von der Nachahmung deutscher Muster. Sie waren zunächst klein und einfach in der Form; ihr Hauptdekor waren Reliefblumen. Ein bereits etwas spätes Exemplar dieses Genres vom Jahre 1753 besitzt Herr Dr. Darmstädter. Dann kamen größere Formen, ein eigener Stil. Wir begegnen hier bis zum Ende der fünfziger Jahre dem Rokoko. Ich brauche nur an die bekannten Vasen: das *vaisseau à mât*, im Besitz des Barons Alphonse de Rothschild, und die *Potpourrivase in rose Pompadour*, im Besitz der Königin von England, zu erinnern. Aber aus demselben Jahre, wie diese Letztere, 1757, stammt unsere Berliner Bechervase, die in ihren einfachen Umrissen, ihrer symmetrischen Gestaltung bereits zum Louis XVI-Stil hinüberführt. Die dem Material so wenig entsprechenden geradlinigen, der antiken Architektur entnommenen Formen, die bei den gleichzeitigen Steinvasen den Stil beherrschen, dringen hier sehr allmählich und in gemilderter Weise ein. Die Vasen, deren Körper aus dem Säulenschaft entstanden sind, kommen nur vereinzelt vor. Die betreffende Richtung zeigt sich vielmehr besonders in den siebziger Jahren in einer gewissen Nüchternheit der Form und der Ornamente. Der eiförmige Körper ruht über niedrigem Fuß mit meist viereckiger Grundfläche in einem Kelch von Blättern, der Deckel ist von einem Pinienapfel gekrönt. Die Herrschaft des antiken Stils wird durch die Thatsache bezeichnet, dass 1786 eine antike Vasensammlung, die Sammlung Denon für Sèvres angekauft wird.

Mitunter griff man auch noch in späteren Jahren auf alte Formen zurück, wie dies eine Kanne mit Becken aus dem Jahre 1775 im Kunstgewerbe-Museum zeigt. Die Form ist noch völlig im Stil des Rokoko und stimmt genau überein mit zwei Stücken im Besitz des Herrn Alfred André von 1754 und des Marquis de Vogué aus noch früherer Zeit.¹⁾ Die feine Dekoration, nur in Gold, zeigt, welchen Wert man noch jetzt auf diese einfache Ornamentierungsweise legte.²⁾

¹⁾ Abbildungen bei Garnier, Tafel 4.

²⁾ Das Zeichen ist in Karmin; über der Fabrikmarke ist eine Krone, unten eine Blume. Diese unbekannte Künstlermarke kommt auch auf einer Hartporzellantasse des Herrn Dr. Darmstädter von 1784 und auf einer Tasse, die sich 1873 im Besitz Alb. Jacquemarts befand (vergl. *Hist. de la céram.*, S. 652) vor, in beiden Fällen ist auch die Krone vorhanden. Diese befindet sich ferner auf einem Teller aus *pâte dure* im Schlossbesitz, auf einer kleinen Kanne aus dem Jahre 1780 mit dem Zeichen *Le Guays* im Besitz des Herrn Dr. Darmstädter. Die eine der bei Garnier, Tafel 24, abgebildeten Dauphin-Tassen, sicher *pâte tendre*, hat ebenfalls die Krone über dem Monogramm. Jacquemarts Annahme (a. a. O.), man habe

Im Jahre 1774 starb Ludwig XV, bereits zu einer Zeit des pekuniären Niederganges der Manufaktur, die seit 1759 ganz in königlichen Besitz übergegangen war. 1773 war deren geschickter geschäftlicher Leiter von Beginn an, Boileau, gestorben. Trotzdem er die Kasse gut gefüllt, die Magazine wohl versorgt hinterließ, trotzdem durch Erschließung des Kaolinlagers von St. Yrieix zu Ende der sechsziger Jahre, der Manufaktur in der Herstellung des Hartporzellans ein sehr ergiebiger Fabrikationszweig erwachsen war, verstand es der Nachfolger Boileau's, Parent, in fünf Jahren die Fabrik materiell vollständig zu ruinieren. Seine Amtsthätigkeit endete mit schimpflicher Entlassung.

Die Manufaktur, die bisher dem Minister des Innern, Bertin, unterstellt gewesen war, wurde jetzt dem Departement des Directeur général des bâtiments civils zuerteilt, welches Amt seit dem Regierungsantritt Ludwigs XVI der Comte d'Angerville verwaltete, eine der geistig vornehmsten Erscheinungen der letzten Zeit der Monarchie. In seiner Stellung — er war auch Oberhaupt der Akademie — besaß er den weitreichendsten Einfluss auf das Kunstleben jener Zeit. Wir lernen ihn aus den Sitzungsberichten, aus zahlreichen Notizen und Briefen kennen und achten. Bei dem leicht erregbaren Blut der Künstler fehlt es nicht an Übergriffen. D'Angerville versteht es, sie zurückzuweisen, ruhig, entschieden, milde. Die merkwürdigsten Anforderungen treten an ihn heran; selbst abweisenden Worten weiß er eine verbindliche und gewinnende Form zu geben. Auch Kleinigkeiten in dem weiten Gebiete seiner Verwaltung erregen sein persönliches Interesse, erfahren die sorgsamste Erledigung. Aber freilich andererseits steht er ganz auf dem Boden der damals herrschenden sentimental-ethischen Richtung, glaubte auch er mit seinem König, durch die Kunst bessernd auf die Sitten der Menschen einwirken zu können.

Der Manufaktur widmete er die sorgsamste Pflege; es ist mitunter erstaunlich, auf welche Details er in seinen diesbezüglichen Briefen einzugehen weiß; — aber reich an technischem Streben, arm an künstlerischen Erfolgen muss dennoch diese Epoche genannt werden. Das Porzellan war nicht mehr das Material der Zeit. — Eine technisch wichtige Erfindung wurde im Jahre 1780 gemacht. Es ist das bekannte »porcelaine à émaux«, von den Engländern bezeichnend »jewelled porcelain« genannt. In kompakt aufgetragenes Gold als Fassung sind bunte Emailflüsse in der Art von Edelsteinen eingelassen, eine äußerst wirkungsvolle Dekorationsweise, besonders in Verbindung mit dem königblauen Fond, der jetzt zu einer vollendeten Gleichmäßigkeit und glanzvollen Tiefe gelangt ist. Die ornamentalen Formen sind nicht besonders reiche, wie dies schon durch die Schwierigkeit der Technik veranlasst wird. Ein Spülnapf und eine Tasse in dieser Art besitzt das Gewerbe-Museum, von Chauveau und Vincent 1785 hergestellt, die Beide zu jener Zeit bereits eine 32jährige Thätigkeit in der Vergolder-Werkstatt hinter sich hatten. Ein vollständiges Cabaret dieser Art, ebenfalls mit königblauem Fond, befindet sich im königlichen Schloss. Der Milchtopf rührt von Chauveau her, auf den übrigen Stücken ist das Zeichen Le Guays, der seit 1748 in der Manufaktur thätig, bereits seit längerer Zeit an der Spitze der Vergolder stand. Angefertigt ist dieses Cabaret — ein Jahresbuchstabe ist nicht vorhanden — sicher vor 1784. In diesem Jahre wurde es zusammen mit verschiedenen

so die ersten Stücke aus pâte dure bezeichnet, dürfte demnach kaum richtig sein. — Karmin wurde neben Gold und, seltener, Blau von den Vergoldern für das Zeichen verwendet, und zwar, wie es scheint, dann, wenn das Stück ausschließlich in dem »atelier des doreurs« dekoriert war.

Vasen gleicher Art, deren Verbleib unbekannt ist, als eine Glanzleistung des Malerateliers dem Prinzen Heinrich von Preußen bei seinem ersten Aufenthalt in Paris von dem König geschenkt.¹⁾

Auch das Atelier des sculpteurs gab für dieses Geschenk sein Bestes und Neuestes. Es sind dies vierzehn Biscuit-Statuetten berühmter Männer. Diese und die sechs Statuetten, die dem Prinzen bei seinem zweiten Aufenthalt in Paris, 1788/89, als Ergänzung der Folge, verehrt wurden, befinden sich noch heute in königlichem Besitz.

Nach dem Abgange Falconets 1767 hatte Bachelier wieder kurze Zeit das Atelier des sculpteurs geleitet; 1771 trat an dessen Spitze, wie behauptet wird, durch eine Intrigue, Louis-Simon Boizot, ein mittelmäßiger Bildhauer, aber Sohn eines Akademikers, des bekannten Malers an der Gobelinfabrik. Übrigens war Boizots Thätigkeit, die bis in unser Jahrhundert hineinreichte, eine durchaus regsame und nicht erfolglose. Insbesondere scheint mit dem Amtsantritt d'Angervillers eine erhöhte Sorgfalt auf die betreffenden Arbeiten verwendet worden zu sein. In das an tüchtigen Kräften reiche Atelier — der Chef Le Riche und dann Perrotin, beide gute Modelleure, gehörten demselben bereits lange an — traten um diese Zeit eine Anzahl jüngerer und älterer Leute ein, unter ihnen zwei Schüler Boizots, Bouvet und Roguier, dann Collet, dessen Laufbahn charakteristisch für derartige Künstler dieser Zeit war.²⁾ Er tritt etwa 1770 in die Schule der Akademie ein, bekommt 1772 und 1773 Medaillen, wird in den Jahren 1774 bis 1778 und dann wieder 1781 zur Bewerbung um den grand prix zugelassen, den zu erreichen ihm aber nie gelingt. Nur ein zweiter Preis wird ihm 1774 zu Teil. Seine Geduld erlahmt, sein Name verschwindet aus den Akten der Akademie und taucht dafür in den Listen der Manufaktur auf, er ist hier mit einem Monatsgehalt von 84 livres eingetreten. Noch einmal begegnet uns der Name des strebsamen Mannes. In den allen Künstlern geöffneten Räumen des Salons von 1793 ist er mit einem Studienkopf und mehreren Vasen vertreten.³⁾

Auf die Art und Weise der Thätigkeit des Skulpturen-Ateliers blieb nicht ohne Einfluss ein Mann, der auf d'Angervillers Veranlassung 1783 dem eigentlichen geschäftlichen Leiter, Régnier, als Adjunkt beigegeben wurde, der Schweizer Hettlinger. Seiner Stellung nach Verwaltungsbeamter, hatte er sicherlich auch in künstlerischen

¹⁾ Dussieux, *Les artistes franç. à l'étranger*, Paris 1856, No. 155; Davillier a. a. O., S. 36, wo der Wert des Cabaret auf 1500 livres angegeben ist; Seidel, *Jahrbuch der Preufs. Kunstsamml.* XIII, S. 59. Die drei Pompadour-Vasen im königl. Schloss scheinen nach einer Notiz im Testament des Prinzen Heinrich auch aus dessen Besitz zu stammen (Mitteilung des Herrn Dr. Seidel), mit den Vasen jener Schenkung sind sie sicher nicht identisch, wie schon aus dem Ausdruck »ornés d'émaux« (Davillier a. a. O.) hervorgeht. Zudem dürfte der König nur »moderne« Erzeugnisse der Manufaktur verschenkt haben. Die Kunstgegenstände aus dem Besitz des Prinzen wurden nach dessen Tode zum Teil versteigert, vielleicht auch jene Vasen. Mehrere sehr schöne königblaue Vasen, in der oben beschriebenen Weise dekoriert, wurden vor vielen Jahren aus Berliner Privatbesitz nach Paris verkauft.

²⁾ Maze-Sencier, *Le livre des collectionneurs*, S. 437. — Über Bouvet und Roguier, die in den Salons unseres Jahrhunderts häufiger ausstellten, vergl. Bellier de la Chavignerie, *Dict. gén.* unter den betreffenden Namen.

³⁾ *Procès-verbaux de l'acad. roy.*, VIII, S. 95, zum ersten Mal; IX, S. 57, zum letzten Mal erwähnt. Auf der Biscuit-Statuette Condé's von Roland im Berliner Schloss ist hinten auf dem Baumstamm »Collet« in Majuskeln eingegraben. Der Künstler hat hier wohl als »répateur« fungiert.

Dingen ein Wort mitzusprechen. Aus seinen Briefen erfahren wir von seinen meist geschmacklosen Spielereien, den auf Porzellan gelegten getrockneten Schmetterlingen und Springkäfern, den Vögeln auf Tabaksdosen mit Gefiedern aus wirklichen Federn, den Nachahmungen von Steinen. Das Material, das seit 1777 wohl ausschließlich für das Biscuit zur Anwendung kam, das kaolinhaltige Porzellan, gestattete im Gegensatz zu dem früher verwendeten die Herstellung umfangreicherer Gegenstände. Da schlägt Hettinger vor, eine Statue des Königs in Lebensgröße daraus zu machen!¹⁾

Auch die Statuetten, von denen wir ausgingen, beweisen die Verknennung des Materials. Im Jahre 1774 hatte d'Angerviller angeordnet, dass jährlich zwei Statuen berühmter Männer und einige Gemälde für den König angefertigt würden. In einem Briefe an die Akademie betont er die ethische Wirkung, die er von diesen Kunstwerken erwarte: nacheifernd den Vorfahren, werde ein neues besseres Geschlecht kommen. »L'âge du roi lui permet l'espoir de jouir peut-être du spectacle de ces hommes nouveaux qui seront son ouvrage«, heißt es da wörtlich.²⁾ Die Bildhauer bekamen für ihre Statuen 10000 livres. Im Jahre 1783 dann, als mehrere bereits fertig gestellt waren, ordnete d'Angerviller an, dass jeder Künstler ein kleines Modell seines Werkes in Sèvres abzuliefern habe und hierfür nochmals 1000 livres ausbezahlt erhalte.³⁾ D'Angerviller lag die schnelle Ausführung dieser Statuetten sehr

¹⁾ Havard und Vachon, S. 422—424, S. 428—430.

²⁾ Proc. verb. de l'acad. VIII, S. 176—178. D'Angervillers Auswahl, sowohl der Künstler wie der Darzustellenden, blieb nicht ohne Tadel bei den Zeitgenossen. Vergl. La Harpe, Corr. littér., Paris 1807, V, S. 120 (1780) und Grimm, Corr. littér., Paris 1880, XII, S. 308 (1779). Das urkundliche Material und die hierher gehörigen Briefe sind verstreut gedruckt, vergl. u. A. André Michel in der Gaz. d. b. a., 1889, II, S. 58—60 (interessant für die Art der Auswahl), Thirion, Les Adam et Clodion, Paris 1885, S. 296—299, 309—314, 386. Dierks, Houdon, Gotha 1887, S. 43 ff. Guiffrey, Les Caffieri, Paris 1877, S. 289 ff., S. 328 ff., S. 366 ff., S. 404—405. (An letzterer Stelle eine Aufzählung der von 1777—1789 ausgeführten Statuen.) Revue de l'art franç. IV, (1887), S. 313 (ein Brief Pajous). Proc. verb. de l'acad. roy. X, S. 163 (Vorschlag, die Plazierung betreffend). Die Statuen sind heute zum Teil im Palais de l'Institut (vergl. Inv. gén. des rich. d'art, Paris, Mon. civils I, S. 6 ff.), zum Teil in Versailles aufgestellt. Abbildungen außer in den citierten Werken von Thirion und Guiffrey bei Clarac, Musée de sculpture und im 13. Bande des großen Tafelwerkes: Galerie historique de Versailles.

³⁾ Vergl. den interessanten Brief d'Angervillers an den Akademie-Direktor Pierre vom 11. Januar 1783. Revue de l'art franç. VI, (1889), S. 205—206. Wie die Anmerkung Pierre's zeigt, wurde das Projekt bereits im Mai 1782 erwogen. Die Modelle der Statuetten werden in Sèvres aufbewahrt, vergl. das Verzeichnis im Inv. des rich. d'art. Province V. Auf dem Corneille von Caffieri steht 1779, doch das ist das Jahr des Marmor-Originals; das Modell ist auch erst 1783 angefertigt; vergl. die Briefe bei Guiffrey a. a. O. S. 332 und 369. Die meisten Modelle sind genaue Reproduktionen der Marmorstatuen. Wo Abweichungen sind, hatte wohl der Künstler den »Plâtre« statt der endgültigen Ausführung zu Grunde gelegt; dieses geht für Rolands Condé aus der Kritik des »Plâtre« (Salon 1785) bei Grimm Corr. littér. XIV, S. 296 und des »Marbre« (Salon 1787) ebenda XV, S. 190 hervor. — Im Berliner Schloss sind folgende zwanzig Statuetten: D'Aguesseau von Berruer, Racine von Boizot, Vauban von Bridan, Corneille und Molière von Caffieri, Montesquieu von Clodion, Catinat von Dejoux, Michel l'Hôpital und Matthieu Molé von Gois, Tourville von Houdon, Lafontaine von Julien, Fénélon von Le Comte, Duquesne von Monot, Sully und Montauzier von Mouchy, Descartes, Bossuet, Pascal und Turenne von Pajou, Condé von Roland. In Sèvres sind noch drei nach 1787 ausgeführte Modelle: Bayard von Bridan, Rollin von Le Comte,

am Herzen. Die säumigen Künstler werden wiederholt ermahnt, ihre Modelle zu beschleunigen.¹⁾ Das Projekt an und für sich brachte nichts Neues. Seit Falconets Zeiten war, wie wir oben sahen, ein großer Teil der Biscuit-Statuetten Reproduktion von Marmor-Bildwerken. Aber welch' ein gewaltiger Unterschied zwischen Falconets graziösen Gestalten und diesen Denkmälern berühmter Männer! Nehmen sich doch Manche, wie z. B. Michel l'Hôpital und Matthieu Molé von Gois, in ihrer erhabenen, etwas gespreizten Darstellung als Porzellanfiguren eigentümlich genug aus. Es scheint, dass das zeitgenössische Publikum dies deutlich empfunden hat und dass die Kauflust eine dementsprechend geringe war.²⁾

Einige von den auf diese Weise für die Manufaktur beschäftigten Künstlern hatten bereits früher Modelle für Biscuit-Statuetten geliefert, so vor Allem Clodion, dem von Thirion eine Anzahl Modelle in Sèvres zugeschrieben werden und Pajou der in gleicher Weise in der letzten Zeit der Regierung Ludwigs XV und zu der Zeit Ludwigs XVI in der Gunst des Hofes stand. Welche von den zahlreichen Figuren diesen Künstlern selbst, welche nur Künstlern, die in ihrer Art arbeiteten, zuzuschreiben sind, ist schwer zu entscheiden.³⁾ Boizots Thätigkeit als Entwerfer von Modellen ist naturgemäß eine recht umfangreiche gewesen. Er machte die Wandlungen des Stils, der vom leicht-graziösen zum allegorisch-sentimentalen überging, mit durch. Sein mittelmäßiges Talent wusste sich leicht jeder Strömung anzupassen. Aber dann, zwischen all' den Allegorien auf die Freundschaft, die Tugend, die Freiheit, tauchen wieder, selbst im Beginn unseres Jahrhunderts, graziös bewegte Figuren auf, wie Jugenderinnerungen aus den sechsziger Jahren. Neben Boizot ist als Hauptleiter der Manufaktur in künstlerischer Beziehung in den beiden letzten Dezennien des XVIII Jahrhunderts der Maler und Stecher Jean-Jacques Lagrenée anzusehen, der dem alternden Bachelier in der Leitung des Malerateliers als Adjunkt beigegeben war und in den Revolutionsjahren vollständig an seine Stelle trat. Seine Thätigkeit reicht wie die Boizots bis in unser Jahrhundert hinein. Wie Bachelier, war auch Lagrenée ein technisch geschickter Künstler, er hat ein Inkrustationsverfahren und ein Malverfahren auf Glas erfunden. Er scheint der klassizistischen Richtung in Sèvres besonders Vorschub geleistet zu haben. So wird eine Tasse mit etruskischer Malerei nach einem von ihm besorgten Muster erwähnt.⁴⁾

Hettlinger scheint wie im Skulpturenatelier auch im Maleratelier einen großen Einfluss auf die künstlerische Gestaltung der Dinge besessen zu haben. Auf seinen Namen pflegt der Gedanke, größere Kopien nach Gemälden auf Porzellan herzustellen,

Luxembourg von Mouchy. Der Preis der Statuetten war bis 1785, ohne Sockel, 480 livres, von da an 360 livres, vergl. *Rev. des arts décor.* XI, S. 172 f. — 1787 scheint dann nochmals eine Preisreduktion auf 240 livres eingetreten zu sein. Guiffrey a. a. O., S. 299.

¹⁾ Thirion a. a. O., S. 314.

²⁾ Thirion a. a. O., S. 316. — *Rev. des arts décor.* a. a. O.

³⁾ »Le groupe des Grâces de Clodion« erwähnt Bachelier in seinem Mémoire. Ich möchte diese Gruppe in dem Biscuit wiedererkennen, das *Rev. des arts décor.* XI, S. 72, abgebildet ist und dort dem Brachard, der wohl nur »répateur« war, zugeschrieben wird. Man vergleiche nur Clodions Bacchantin im Louvre! — Für Pajou's Thätigkeit für Sèvres vergl. Briefe d'Angervillers in *Revue de l'art franç.* VI, (1889), S. 205 und 206. Eine von Pajou herrührende Gruppe ist *Rev. des arts décor.* XI, S. 111 abgebildet — ihm gehören vielleicht auch die Figur ebenda, S. 176, und die Gruppe bei Havard und Vachon, S. 409, an.

⁴⁾ Havard und Vachon, S. 428.



HAUPTSAL

dann aber auch der andere glücklichere, Möbel mit Porzellanplättchen zu versehen, zurückgeführt zu werden. Schon unter Ludwig XV werden Möbel der genannten Art angefertigt¹⁾ — zwei hierher gehörige kleine Porzellanplatten, die aus dem Beginn der siebziger Jahre stammen dürften, hatte Herr Dr. Darmstädter ausgestellt — und Kopien auf Porzellan werden ebenfalls bereits vor Hettlinger erwähnt²⁾; aber auf diesen geht es zum mindesten zurück, dass jetzt auf die Anfertigung von Gegenständen der genannten Genres, der grösste Nachdruck gelegt wird.

Die malerischen Dekorationselemente dieser Zeit sind im Allgemeinen recht dürftige: Streublumen, bunte Bänder, magere Linienornamente, tote Blattguirlanden in Grün oder Gold, weisse Perlenschüre auf farbigem Fond etc., aber dann auch Blumen und Früchte in einer reizenden naturalistischen Behandlung als Bouquets, als Gewinde oder in den damals besonders beliebten Körben. — Ein vollständiger Verfall konnte nicht eintreten, selbst da nicht, als die für die Manufaktur überaus traurige Revolutionszeit begonnen, als fast der einzige Abnehmer der Staat war, der glänzende diplomatische Geschenke bestellte, aber nicht bezahlte, der die zugesagte Zuschusssumme nicht leistete, der, um die Arbeiter vor dem Verhungern zu schützen, halb verfaultes Korn lieferte, der den zahllosen Deputationen der Unglücklichen mit gerührten Worten und leeren Versprechungen begegnete.³⁾ Dem Umstande, dass gerade unter den besseren Künstlern eine grössere Anzahl bereits in einer Glanzepoche der Manufaktur thätig gewesen war, verdanken wir, dass selbst in dieser Zeit vorzügliche Stücke aus den Ateliers hervorgehen.

Für das Studium der Dekorationsweise in der letzten Zeit Ludwigs XVI und in den ersten Jahren der Revolution ist hier in Berlin eine vorzügliche Gelegenheit geboten durch ein Service von 73 Tellern mit verschiedenem Dekor, in königlichem Besitz. Viele von ihnen erinnern an die Nachahmungen der Arabesken Raphaels, wie sie in Skizzen, auf einen Architekten von Versailles, Masson, zurückgehend, in Sèvres aufbewahrt werden. Allerdings ohne eine bestimmte Nachricht würden wir vielmehr an eine Anknüpfung an die Louis XIV-Ornamente als an die antiken oder die Renaissance-Grotesken denken.⁴⁾ — Nur ein Teller, dessen Dekorateur Chauveau ist, stammt aus einer früheren Zeit, dem Jahre 1770. In den türkisblauen Rand mit breiten Goldornamenten, sind drei längliche Felder mit »oiseaux sur terrasse« eingefügt, ein Bild gleichen Genres ist in der Mitte. Aus dem Jahre 1783 stammen zwei Teller, die übrigen aus den Jahren 1788—1793, eine grössere Anzahl aus dem Jahre 1792.

¹⁾ Vergl. z. B. die Möbel der Du Barry bei Davillier a. a. O. S. 3 ff.

²⁾ In dem von Davillier unter dem Titel »une vente d'actrice« (Paris 1870) veröffentlichten Auktionskatalog der Mlle. Laguerre von 1782 kommen Gemälde auf Porzellan und Möbel mit Porzellaneinlagen vor. — Schon 1772 scheinen Kopien auf Porzellan nach Gemälden von Pierre und Vanloo verkauft worden zu sein; vergl. Davillier, Porc. de Mme. Du Barry, S. 28.

³⁾ Ed. Garnier in der Gaz. d. b. arts 1887, II, S. 310 ff., 1888, I, S. 45 ff.

⁴⁾ Dussieux, Les artistes franç. à l'étranger No. 155. — Der Empfänger des hier erwähnten diplomatischen Geschenkes war wohl Hardenberg, nach dem Frieden von Basel. Er beklagte sich über die geringe Nutzbarkeit des Geschenkes, da nicht ein Stück zum anderen passe. (Freundliche Mitteilung des Herrn Archivrats Ballieu). Die Notiz bei Dussieux giebt den Wert des betreffenden »Service Masson« auf 45 000 livres an. — Eine der Skizzen ist abgebildet: Rev. des arts décor. IX, S. 179. — Über Stücke des Services im Mus. céram. de Sèvres vergl. Brongniart et Riocreux, Description, 1845, S. 337, No. 21 ff. Der Almanach royal nennt unter den Architekten von Versailles keinen Masson, aber wohl einen Hazon.

Der Preis der Teller schwankte, wie aus einem Skizzenalbum in Sèvres ersichtlich ist, zwischen 8 und 72 livres.¹⁾ Die meisten unserer Sammlung dürften zu der billigeren Qualität gehört haben, aber einige davon sind ganz vorzüglich, so fünf Meisterwerke des alten Le Guay.²⁾ Der Rand ist hier in königsblauem Grund mit breiten, fein gravierten Goldornamenten; in den eingefügten Feldern sind Blumenstücke. Der farbige Fond in einer derartigen Behandlung kommt bei den übrigen Tellern nicht vor. Er ist entweder auf einen schmalen Streifen beschränkt oder er bedeckt den ganzen Rand, stellenweise sogar innere Teile des Tellers und ist mit farbigen Linienornamenten, Guirlanden, Streublumen bedeckt. An Stelle des König- und Türkisblau treten verschiedene andere Nüancen Blau, mitunter ins Grünliche spielend, Gelb, Violet und, an einem Hartporzellanteller, Braun. Ein anderer Hartporzellanteller — es sind deren nur drei oder vier in der Kollektion — mit einem tiefschwarzen Fond, ein Meisterstück der Vergoldung, befand sich unter der für die Ausstellung getroffenen Auswahl. Chinesische Genreszenen sind auf dem Rand und in der Mitte in verschiedenem Gold und Silber auf dem Fond angebracht. Farbige ist nur eine um das Mittelstück herumlaufende Guirlande, ebenfalls in ostasiatischem Stil. Leider ist uns der Name des geschickten Vergolders noch unbekannt. Seine Marke G I kommt noch auf einer Anzahl anderer Stücke vor.³⁾

Wenn wir die Namen der peintres-décorateurs, deren Zeichen sich auf diesen Tellern befinden, überschauen, so finden wir bestätigt, was ich schon oben andeutete, wie eine Reihe von Künstlern, die die Glanzepoche der Manufaktur mit erlebt hatten, noch bei der Arbeit waren.⁴⁾ Ich will nur einige wenige nennen. Da rühren von Evans, der 1752 in die Manufaktur eintrat, und, wie Chapuis l'ainé, besonders geschickter Vogelmaler war, zwei Teller aus den Jahren 1783 und 1790 her. Letzterer ist gemeinsam mit dem Vergolder »G I« gearbeitet. Evans war bis zum Jahre 1800 thätig. In demselben Jahre, wie er, trat Fontaine in die Fabrik ein, dessen Spezialität, wie oben erwähnt, das Auftragen des blauen Grundes war. Er scheint in späteren Jahren mit farbigen Ornamenten auf verschiedenartigen Fonds experimentiert zu haben, so ein Teller mit Blumenranken auf gelbem Grund,⁵⁾ so in unserer Sammlung ein Teller mit einer Guirlande auf violetter Grund. Um andere tüchtige Blumenmaler, die bereits in den fünfziger Jahren in der Manufaktur thätig waren, wie Bouillat (seit 1758) und Micaud (seit 1757), zu übergehen, verdient von den Malern, deren Laufbahn in den sechziger Jahren beginnt, Pithou jeune noch eine Erwähnung, der, ebenfalls Blumenmaler, sich an der Dekoration von sieben Tellern unseres Services beteiligt hat. Er zeichnet sich besonders durch eine geschickte, naturalistische

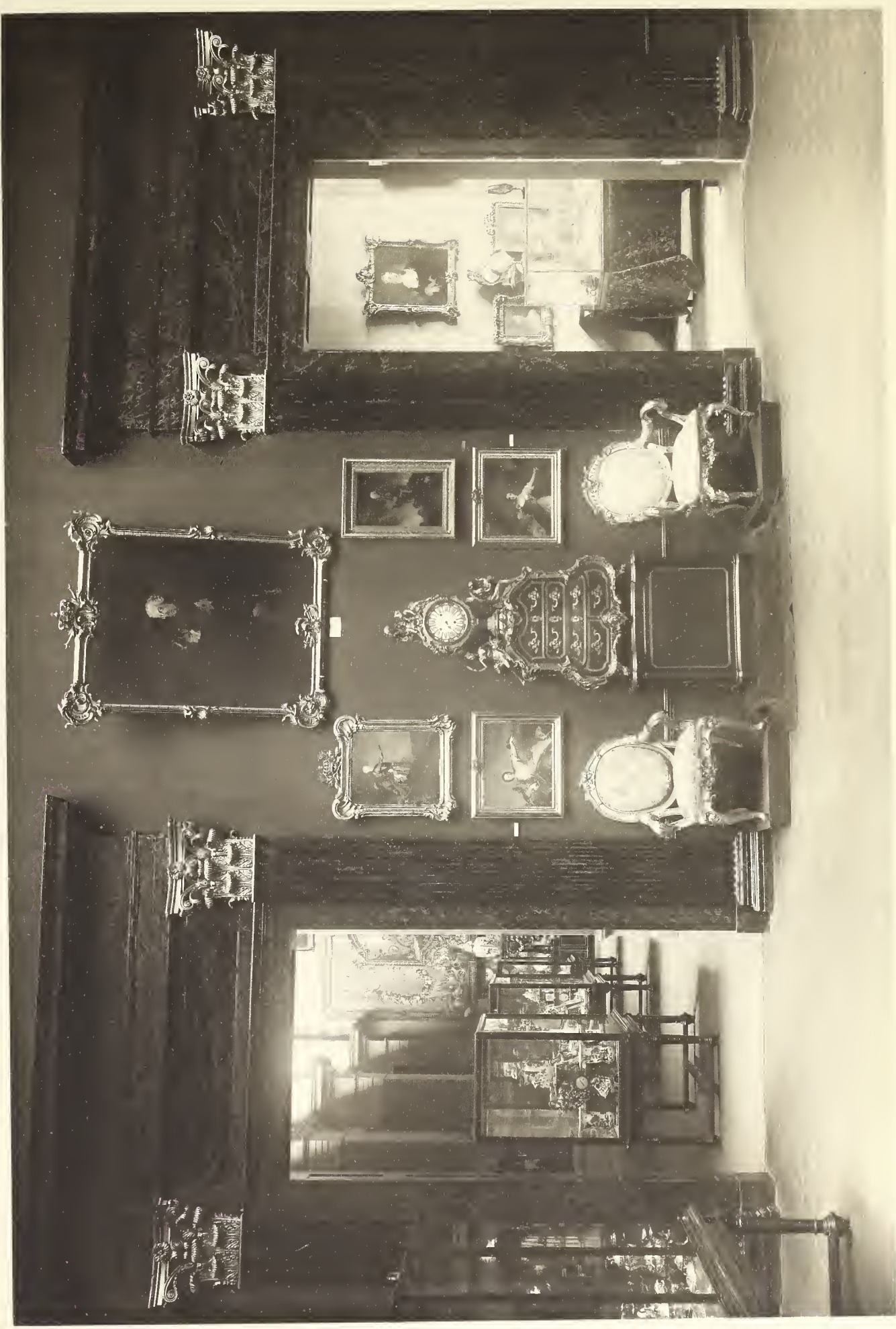
¹⁾ Davillier, Porc. de Mme. Du Barry, S. 25 ff.; vergl. auch Inv. des rich. d'art. Prov. V, S. 47.

²⁾ Nach einer glaubwürdigen Tradition sind sie der Rest eines größeren Services, das dem Prinzen Heinrich gehörte und von dem der größte Teil durch den Zusammenbruch eines Tisches zu Grunde ging.

³⁾ Chaffers, Marks and monogr., VII. Aufl., (London 1891), S. 581. In der Teller-sammlung im Berliner Schloss tragen noch zwei seine Marke.

⁴⁾ Jacquemart und Le Blant. La porc., S. 501, ein État von 1750, S. 509 ff., ein État vermutlich von 1781. — Maze-Sencier a. a. O., S. 433 ff., ein État von 1780. — Garnier, La porc. tendre giebt in der Liste der Künstlerzeichen an, welche Maler im Jahre 1800 entlassen sind. Dieses die wichtigsten Anhaltspunkte für Bestimmung der Thätigkeitsdauer der einzelnen Künstler.

⁵⁾ Garnier, Taf. 14 (1787).



BLICK AUF DIE SEITENRÄUME

Verwendung der Guirlande aus; in seinen hübsch arrangierten Bouquets sind oft Früchte verwertet. Die lange Thätigkeit der einzelnen Künstler findet eine Erklärung darin, dass viele von ihnen in jungen Jahren als Schüler in die Ateliers eintraten.¹⁾ Oft waren es Söhne von bereits in der Manufaktur beschäftigten Künstlern oder Arbeitern. Die häufig wiederkehrenden Namen der Chanou, Le Guay, Le Bel, Buteux u. a. bereiten eine gewisse Verlegenheit, da man nur mit Mühe ermitteln kann, um welches der zahlreichen Familienmitglieder es sich handelt. Noch bis in unser Jahrhundert hinein waren diese Familien thätig, wir brauchen nur an den bekannten Porzellanmaler Étienne-Charles Le Guay (1762—1840) zu erinnern. Auch ein berühmter Künstler ging aus einer dieser Sippen hervor: Troyon, dessen Großvater Former, dessen Vater Vergolder war und der selbst seine Jugend in der Manufaktur verlebte.²⁾ Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob sich das Künstlerzeichen mitunter vom Vater auf Sohn vererbte, wie das Garnier von dem Vergolder Vincent behauptet.³⁾ Dieser, der 1752 in die Manufaktur eingetreten war, arbeitete sicher noch im Beginn der achtziger Jahre. Ob aber die zahlreichen Teller unseres Services mit dem Vergolderzeichen »2000«, das der alte Vincent mit Anspielung auf seinen Namen gewählt hatte, vom Vater oder Sohn herrühren, weiß ich nicht zu sagen. Aufser ihm und dem bereits mehrfach erwähnten Le Guay, dem Haupt der Vergolder, ist noch aus diesem Atelier Prévost zu nennen, der seit 1757 in dem Atelier des doreurs thätig war und in Bezug auf Geschicklichkeit zwischen den beiden Letztgenannten steht. Fünf Teller sind von ihm, darunter einer, auf dem er den verunglückten Versuch macht, sich auch als Blumenmaler zu erweisen.

Als neue Dekorationselemente traten zu den bereits genannten in der Revolutionszeit nur die Freiheitsembleme, wie die Jakobinermütze, die Fascesbündel, das Richtscheit und Anderes.⁴⁾ Ebenfalls in Anspielung auf die politische Richtung der Zeit ist die Tricolore häufig verwandt. Eine hochinteressante Tasse dieser Art besitzt Herr Graf Pourtalès. Der Fond ist königblau, um den Rand schlingt sich das dreifarbiges Band; in ovalen Feldern, die von einer Blattguirlande und einer Perlen-schnur umgeben sind, befinden sich aufser den bereits citierten Emblemen ein Auge ein Spiegel, ein offenes Buch mit Lanze. Die Tasse rührt von dem Vergolder Vincent und einem Maler Noël her, der bereits im Jahre 1755 im Atelier thätig war und sich uns in einem anderen, in Berliner Besitz befindlichen Stück, in einer Zuckerdose des Herrn Dr. Darmstädter, von 1783, mit zarten violetten und blauen Fonds und Streublumen als besonders geschickter und geschmackvoller Künstler erweist. Aber freilich, an der spröden Aufgabe, auf diesem Material die Gedanken der Zeit zu allegorisieren, musste selbst sein Geschmack Schiffbruch leiden: die Tasse bleibt trotz aller Sorgsamkeit der Ausführung in ihrer Erscheinung unerfreulich.

Wir stehen am Ende der uns interessierenden Periode. Das Jahr 1800 bedeutet den tiefsten Einschnitt in der Entwicklung der Manufaktur. Costaz, ein junger, tüchtiger Beamter aus der Zeit des ersten Konsuls, machte mit einem kühnen Griff der schon ein Decennium währenden Finanznot der Manufaktur ein Ende.

¹⁾ In dem État bei Maze-Sencier ist bei vielen Künstlern vermerkt, dass sie als Schüler eingetreten sind.

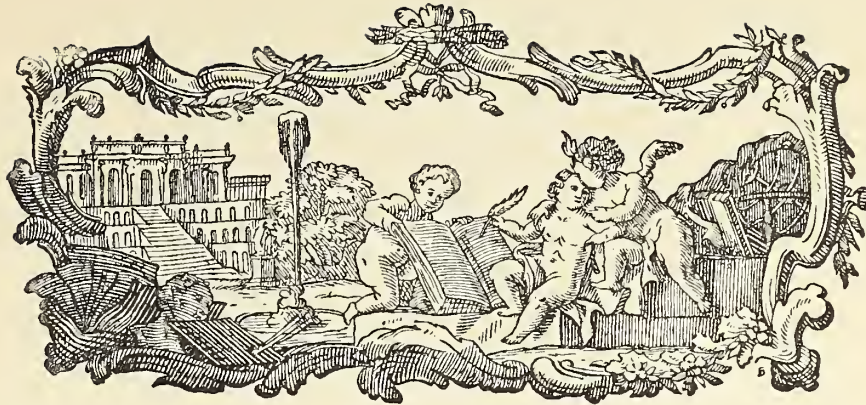
²⁾ Gaz. d. b. a. 1888, I, S. 51. — Invent. des rich. d'art. a. a. O., S. 46.

³⁾ Garnier, La porc. tendre, S. 28.

⁴⁾ Champfleury. Hist. des faïences patriot. Paris 1867, S. 388—396.

Von den mehr als 200 Arbeitern wurden Alle bis auf 66, zumeist ohne Pension, entlassen. An die Spitze wurde ein junger Chemiker, der bekannte Alexandre Brongniart gestellt. Die Aufgabe der Fabrik wurde von jetzt an dahin aufgefasst, dass sie ein Musterinstitut, ein »objet d'émulation« für die Privatunternehmungen sein sollte. Die pâte tendre wurde vernachlässigt, bald ganz bei Seite gelassen. — Costaz sagt in der Begründung seiner Vorschläge an den Minister, dass diejenigen Arbeiter, die den höchsten Lohn erhielten, zumeist für die Fabrik das Geringste leisteten. Wohl möglich für den materiellen Gewinn, den die Fabrik durch ihre Thätigkeit einheimen konnte! Es waren eben alte, in den Ateliers ergraute Leute, aber unter dem quantitativ Wenigen, was sie leisteten, war doch qualitativ noch recht Hervorragendes. Die Tradition wurde jetzt abgeschnitten, ein Fabrikationszweig hatte sich in sich selbst abgelebt, war mit seinen Trägern altersschwach geworden, die Epoche der pâte tendre war vorüber. Eine neue Zeit für die Manufaktur begann, reich an technischem Können, an Bemühungen jeder Art, aber künstlerisch gewiss keine bedeutendere!





INHALT

Vorwort	5
Verzeichnis der Aussteller	7
I. Einleitung. Von W. Bode	11
II. Friedrich der Große als Sammler von Gemälden und Skulpturen. Von P. Seidel	19
III. Das Bildhauer-Atelier Friedrichs des Großen und seine Inhaber. Von P. Seidel	55
IV. Das Mobiliar. Von R. Graul	83
V. Erzeugnisse der Silberschmiedekunst. Von Fr. Sarre	95
VI. Dosen und Bijoux. Von Fr. Sarre	111
VII. Das Porzellan: Die Berliner Manufaktur. Von K. Lüders	119
VIII. Das Porzellan: Die Meißener Manufaktur. Von W. von Seidlitz	133
IX. Das Porzellan: Vincennes und Sèvres. Von R. Stettiner	141
Inhalt	161



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

I. TAFELN

- I. G. W. von Knobelsdorff: Friedrich der Grofse. Ölgemälde.
- II. Anna Dorothea Therbusch: Fr. Nicolai und seine Familie. Ölgemälde.
- III. Falconet: Badende. Marmor-Statuette.
- IV. Ant. Pesne: Charles-Étienne Jordan. Ölgemälde.
- V. Ant. Pesne: Die Tänzerin Reggiani und Familienbild des Grafen von Borcke. Ölgemälde.
- VI. Vasen aus Marmor und Porphyr mit vergoldeten Bronzen.
- VII. Tassaert: Krieg und Frieden. Marmorgruppe.
- VIII. Ant. Canale: Markusplatz. Ölgemälde.
- IX. Silberschmiede-Arbeiten.
X und XI. Dosen.
- XII. Miniaturen.
- XIII—XVII. Berliner Porzellan.
- XVIII und XIX. Porzellan aus den Fabriken zu Berlin, Frankenthal, Fulda, Meißen, Wien.
- XX. Pygmalion und Galathea. Biscuit-Statuette nach Falconet, aus der Manufaktur zu Sèvres.
- XXI. Hauptsaal.
- XXII. Blick auf die Seitenräume.

II. ABBILDUNGEN IM TEXT

Titelblatt. Vignette von Charles Eisen. (Recueil de petits sujets et culs de lampe. Paris. J. F. Chereau.)

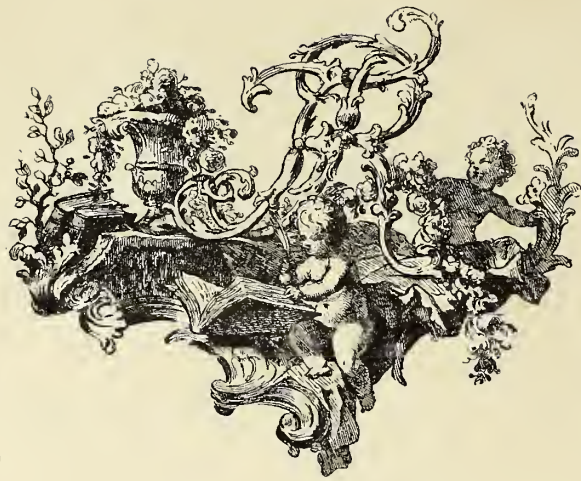
Seite

5. Initial »D« von G. Fr. Schmidt. (Prachtausgabe der »Poësies diverses«. Berlin 1760; Jacoby 161, 34.)
6. Vignette von Augustin de St. Aubin. (Catal. rais. de tableaux. Paris 1757; Bocher 546. — Der obere Teil ist fortgelassen.)
10. Vignette von Charles Eisen.
13. Bardou: Friedrich der Grofse. Bronze-Statuette.
18. Fächer.

Seite

- 21 u. 27. Vase und Räuchergefäß aus Marmor mit vergoldeter Bronze.
 36. Anton Graff: Königin Elisabeth Christine. Ölgemälde.
 39. Lamb.-Sigisb. Adam: Neptun. Marmorbüste.
 45. Vase aus Marmor und vergoldeter Bronze.
 54. Friedrich der Große. Stich von Joh. Es. Nilson nach Ant. Pesne (verkleinert).
 82. Vignette von Charles Eisen. (Recueil etc.)
 86. Schrankkommode.
 87. Sessel mit Aubussonbezug.
 88. Stutzuhr.
 89. Cartonnier in Cedernholz und Bronze.
 91. Möbel und Dekorationsstücke aus den Gemächern Friedrich Wilhelms II.
 94. Kommode.
 106 u. 107. Silberne Suppenterrinen. Arbeiten des Berliner Goldschmieds Sandrart.
 118. Vignette von Daniel Chodowiecki. (Lichtenberg, Vorschlag zu einem Orbis pictus, 1780; Engelmann 342.)
 121. Vignette von Daniel Chodowiecki. (Adler aus dem Patent der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, 1786; Engelmann 563.)
 135. Vignette von Cochin fils. (Recueil etc.)
 136. Vase aus brauner Böttger-Masse mit vergoldeter Bronze montiert.
 137. Künstlerateliers einer Porzellanfabrik. (Aus: Milly, L'art de la porcelaine, 1771; verkleinert.)
 140. Vignette von Charles Eisen. (Troisième livre de fragments.)
 143. Vignette, gestochen von Choffard nach J. J. Bachelier. (Collection de culs de lampe et fleurons . . tirée de la grande Édition in-folio des Fables de la Fontaine; verkleinert.)
 149. Rose-Pompadourvasen von 1757 und 1763.
 160. Vignette, gest. von Choffard nach J. J. Bachelier. (Collection etc.; verkleinert.)
 161. Vignette. (Aus: Matthias Oesterreich, Sammlung Stenglin. Berlin, Birnstiel 1763.)
 161. Vignette, gest. von Choffard nach J. J. Bachelier. (Collection etc.; verkleinert.)
 163. Vignette von Ant. Watteau. (Goncourt 582; verkleinert.)
 164. Vignette von G. Fr. Schmidt. (Mémoires de Brandebourg. Berlin 1767. Bd. I.; Jacoby 109, 3.)







GETTY RESEARCH INSTITUTE



3 3125 01203 2534

